



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO

IN SCIENZE ARCHEOLOGICHE E STORICO-ARTISTICHE

INDIRIZZO STORICO-ARTISTICO

XXVII CICLO

**TESI DI DOTTORATO**

**ANTONIAZZO ROMANO**

TUTOR:

PROF. FRANCESCO CAGLIOTI

COORDINATORE:

PROF. FRANCESCO CAGLIOTI

CANDIDATO:

DOTT. GIOVANNI RUSSO

ANNO ACCADEMICO 2013-14





## Indice

### Tomo I

1. Introduzione	3
2. Fortuna critica	9
2.1 Le fonti letterarie e la riscoperta dell'artista da parte di Giovanbattista Cavalcaselle	9
2.2 Gli studi archivistici e la stagione eroica del secondo Ottocento	12
2.3 La prima metà del Novecento: gli <i>Indici</i> di Berenson, le idee di Longhi e la mostra forlivese su “Antoniazzo” del 1938	16
2.4 Gli studi romani tra l'attività di soprintendenza e la ricerca accademica	25
2.5 Dalle tesi di dottorato di Gisela Noehles e di Gregory Hedberg all'approdo alla mostra su Antoniazzo del 2013	30
3. La biografia di Antoniazzo attraverso i documenti	39
3.1. Albero genealogico della famiglia Aquili	58
3.2. Regesto documentario	59
3.2.1 Antonio di Benedetto Aquili	61
3.2.2 Benedetto Aquili	75
3.2.3 Nardo di Benedetto	76
3.2.4 Evangelista di Nardo	79
3.2.5 Marcantonio di Antoniazzo	81
3.2.6 Giulio di Marcantonio	85
3.2.7 Mario di Antoniazzo	86
3.2.8 Girolamo di Antoniazzo	87
3.2.9 Bernardino di Antoniazzo	88
4. L'arte di Antoniazzo	91
4.1 L'attività giovanile e le primizie del pittore	91
4.2 L'incontro con Melozzo da Forlì e con i fratelli Ghirlandaio negli anni settanta	104
4.3 I pittori sistini e le cruciali commissioni degli anni ottanta	114

4.4 Il confronto a distanza col Pinturicchio e la tarda attività	126
5. Antoniazio copista sacro	139
5.1 La <i>Madonna della Consolazione</i>	140
5.2 La <i>Madonna del Buon Consiglio</i>	146
5.3 La <i>Madonna di Sant'Agostino</i>	150
5.4 L' <i>Acheropita</i> del Sancta Sanctorum e le sue derivazioni	151
5.5 La <i>Madonna avvocata</i> di Sant'Ambrogio alla Massima	155
5.6 La <i>Madonna del Popolo</i>	158
6. Catalogo delle opere	177
6.1 Antoniazio e bottega	179
6.2 Opere trafugate	465
6.3 Espunzioni	469
7. Bibliografia	563
8. Indice del catalogo	637
9. Indice delle illustrazioni	649
10. Referenze fotografiche	677
11. Ringraziamenti	681
Tomo II	
12. Illustrazioni	1

## 1. Introduzione

Come dipingeva Antoniazio Romano? Nelle pagine che seguono non si troverà una risposta soddisfacente e univoca a questa domanda, che, nella sua apparente banalità, lascia intravedere una grave lacuna che attraversa gli studi dell'intero Novecento, allargandosi fino ai giorni nostri. Alla grande quantità di ricerche meritorie relative alla dimensione sociale, politica e religiosa della committenza, e quindi del contesto storico in cui Antoniazio operò a Roma per poco più di quarant'anni, non è corrisposto un altrettanto cruciale approfondimento degli aspetti legati alla materialità delle sue opere, condotte su tavola, su tela, o a parete. A mancare non sono state certo le relazioni di restauro, contenenti preziose informazioni soprattutto in rapporto alle pitture murali, quanto le riflessioni critiche sulla tecnica esecutiva e sui materiali utilizzati. Lo sbilanciamento negli studi su Antoniazio si avverte ancor più oggi, considerando che sono assenti quei momenti di produttiva condivisione dei saperi specialistici (siano essi custoditi dai restauratori o dagli storici dell'arte) che potrebbero gettare luce su molte questioni aperte, contribuendo anche a scartare di lato nella mera disputa attributiva sui numerosi pezzi di difficile sistemazione presenti nel catalogo del pittore. Non conosciamo, ad esempio, quali tipi di legno egli prediligesse per le sue tavole, quali sono le tipologie di punzoni e quali i principali schemi decorativi in cui essi sono stati impiegati, che tipo di leganti egli utilizzasse nella stesura dei pigmenti, e di conseguenza non sappiamo neppure le cause per cui le sue pitture su tela e su tavola abbiano sofferto tremendamente a seguito delle puliture. Né si è mai tentato l'approccio alle opere aiutandosi con i risultati delle indagini radiografiche, eseguite in occasione di alcuni interventi conservativi, ma edite solamente in rari casi (si pensi a quello del *San Giovanni Battista* nel catalogo del 2004 del museo di Francoforte). Da quest'ultimo specifico aspetto trarrebbe molto giovamento l'insieme dei problemi – tutti ancora da esplorare – legati all'attività grafica del maestro, che fu certamente un instancabile disegnatore.

Rimanendo per un momento ancora al vasto ambito della grafica, nel corso del lavoro di tesi si è tentato, dal momento che non era mai stato fatto, un primo

censimento delle incisioni tratte dalle pitture: vi si accennerà nei luoghi più appropriati. Questo lavoro di *recensio* ha portato talvolta a esiti felici, come nei casi della *Madonna della Purità*, della *Madonna della Sanità*, oppure del frammento del *Salvatore benedicente* del Museo Fesch di Ajaccio, utilizzando il semplice strumento dell'ampia raccolta delle *Madonne* incoronate dal Capitolo di San Pietro in Vaticano di Pietro Bombelli. Tuttavia l'argomento meriterà ulteriori approfondimenti, non foss'altro perché potrebbe essere d'aiuto per chiarire meglio gli aspetti legati alle più antiche trasformazioni fisiche che subirono tante opere del maestro nel corso dei secoli, in virtù delle attenzioni cultuali di cui furono oggetto.

L'ulteriore aspetto che deve essere evidenziato in via preliminare è quello relativo alla struttura e al funzionamento della bottega di Antoniazio Romano, dal momento che se ne avverte visivamente sì la composizione eterogenea attraverso le opere prese in esame, ma al contempo non si hanno elementi documentari utili per definire la suddivisione dei compiti al suo interno. Questo è il motivo che ha spinto in sede di catalogo a non scindere se non in pochissimi casi l'opera del maestro in più rivoli, affidandosi, cioè, alla pura valutazione qualitativa. Nella lunga carriera di Antoniazio la pratica di lavoro ancora di stampo medievale è centrale per comprendere tanto l'alacrità del pittore-capobottega, quanto la diffusione e la replica delle sue felici soluzioni iconografiche a Roma e nell'Italia centrale e meridionale. Data l'impossibilità di ripetere la monumentale catalogazione compiuta da Gregory Hedberg nella sua tesi di dottorato difesa nel 1980, si è preferito concentrare l'attenzione esclusivamente sul catalogo del pittore e su un circoscritto numero di espunzioni. Attraverso queste ultime si è provato a tratteggiare il variegato panorama artistico che guardò con interesse alla produzione pittorica della città di Roma: qui non operarono solamente gli *antoniazioeschi*, che fecero dell'Aquila il loro faro nella notte, ma anche pittori dotati di discreta personalità e di capacità inventiva, purtroppo ancor oggi anonimi.

L'aspetto della ricerca che ha trovato in assoluto spazio minore, dal momento che l'antologia degli studi è assai ampia, è quello relativo all'attività effimera volta a soddisfare le esigenze quotidiane delle tante confraternite romane con cui Antoniazio mantenne costanti rapporti lungo tutta la sua carriera. Si legge spesso, e giustamente, che egli fu il pittore delle fasce più attardate della società romana,

incapace di dialogare alla pari con i “grandi” giunti a Roma alla corte dei papi. Nel corso dei tre anni di questa ricerca ci si è però domandati più volte, capovolgendo l’assunto, se egli non fosse invece l’espressione più matura della peculiare via al rinnovamento della pittura a Roma nel primo Rinascimento.

Venendo all’articolazione della tesi, il primo capitolo è dedicato espressamente alla fortuna critica di Antoniazio. Si è partiti dagli studi dalla seconda metà dell’Ottocento per giungere fino all’immediato ieri, prendendo come simbolico traguardo la mostra romana sul pittore dell’inverno del 2013. L’articolazione del capitolo è scandita dalla riscoperta del pittore da parte di Giovanbattista Cavalcaselle, dalla breve ma intensa stagione della *connoisseurship* a cavallo tra Ottocento e Novecento, soffermandosi poi sui due cruciali contributi di Roberto Longhi, la cui lucida sintesi dell’evoluzione stilistica di Antoniazio culminò nella mostra forlivese su Melozzo del 1938, e attraversò poi senza grossi scossoni tutta la stagione critica del secondo Novecento. Di lì si passa ai due saggi di Francesco Negri Arnoldi, all’analisi della tesi di dottorato di Gisela Noehles del 1973 (a cui questo lavoro si rifà per i tanti spunti forse troppo presto accantonati negli studi italiani), e si arriva alle lucide intuizioni sulla pittura romana dell’ottavo e del nono decennio manifestate in più occasioni da Stefano Tumidei. Molte riflessioni di questa tesi affondano le radici nelle pagine del suo saggio su Melozzo da Forlì del 1994.

Segue il breve capitolo biografico, in cui sono inserite alcune note ricognitive sugli altri membri della famiglia Aquili e in particolare sul fratello Nardo, negletto negli studi romani. Esso è corredato dal regesto documentario, in cui si è scelto di riassumere la gran messe di dati archivistici sul pittore e sulla sua famiglia senza trascriverli integralmente, ma indicandone solo la segnatura archivistica. È infatti recente l’edizione riveduta dei documenti resi noti a partire dalla fine dell’Ottocento, contenuta nell’appendice al catalogo della già citata mostra su Antoniazio. Poiché nella maggiorparte dei casi si tratta di note che dicono ben poco sulle effettive qualità artistiche del pittore, non se ne è tenuto troppo conto se non al momento di raccontarne la vita.

Il “cuore” della tesi è invece il capitolo successivo, incentrato sullo sviluppo stilistico del maestro nel contesto della pittura romana del secondo Quattrocento.

Qui si è tentato di rileggerne l'intera attività attraverso nuove acquisizioni di opere e di documenti, e anche attraverso recuperi bibliografici finora sfuggiti agli studi. Il motivo principale è stato di provarsi nel chiarire meglio il cruciale passaggio dal momento pierfranceschiano degli anni sessanta a quello melozzesco e ghirlandaiesco del decennio successivo, così come di indagare più a fondo la distanza che corre tra l'infatuazione di Antoniazio per i pittori fiorentini chiamati a Roma da Sisto IV, e la successiva netta presa di posizione nei confronti dell'arte di Pinturicchio fin dentro i primissimi anni del Cinquecento. Ripercorrere l'intera vicenda artistica del maestro, scandita elasticamente per decenni, è parso il modo migliore da un lato per verificare dopo poco meno di un secolo di studi la tenuta della limpida architettura longhiana, e dall'altro per tentare di superare il vieto giudizio negativo sulla tarda produzione, che risale alle pagine di Adolfo Venturi del 1913.

Chiude questa prima parte il saggio sull'attività di Antoniazio come copista sacro, dal momento che tale aspetto della sua produzione forse non è stato ancora meditato in tutta la sua importanza dalla critica. Sarebbe stato riduttivo, sia concettualmente che all'atto pratico, limitarsi alla definizione di "copista" delle sole icone bizantine, o tardo-bizantine, o di maniera greca, perché in più occasioni gli furono commissionate copie di immagini miracolose il cui culto era sorto di recente. Di volta in volta egli aggiornò i prototipi tenendo conto dei vincoli della tradizione figurativa, ma senza snaturare il "suo" tempo, e cioè traducendo le copie nello stile maturato sui testi artistici più innovativi approdati a Roma. Gli esempi della *Madonna del Buon Consiglio* di Zagarolo, della *Madonna del Popolo* di Santa Maria Porta Paradisi, da confrontare con le numerose copie della *Madonna del Popolo* eseguite circa due decenni dopo, e da me rintracciate in Italia e in Europa, sono forse l'espressione più alta e più chiara della genialità delle sue invenzioni, al pari dei ben noti esempi della *Madonna di Sant'Agostino* di Velletri e del *Trittico del Salvatore* del Prado.

Venendo al catalogo, esso è ordinato cronologicamente a partire dalle primizie del pittore sino ad arrivare alla tarda produzione. Nelle schede trovano spazio le informazioni sullo stato di conservazione delle opere, sulla loro storia più antica (spesso rintracciata riandando alle fonti erudite cinque-settecentesche e attraverso lo studio delle visite apostoliche), sulle trasformazioni in rapporto alla topografia sacra, e sulle vicende collezionistiche. Circa quest'ultimo aspetto, avrebbe forse meritato

una trattazione a sé lo studio della fortuna collezionistica di Antoniazio Romano in Europa, quantomeno tra Francia, Inghilterra e Germania durante l'Ottocento e i primi anni del Novecento; prima, cioè, della grande stagione collezionistica statunitense. Ciò non è stato fatto, sostanzialmente per mancanza di tempo e per l'inadeguatezza delle mie conoscenze riguardo al variegato fenomeno del collezionismo europeo. Infine, la scelta di assegnare un arco cronologico più o meno ampio per ogni pezzo catalogato non va intesa in maniera rigida, in quanto esprime la volontà di scandire il più chiaramente possibile la lenta ma progressiva evoluzione stilistica del pittore.

Inscindibile dal catalogo è l'apparato illustrativo: laddove è stato possibile, sono state eseguite da me nuove campagne fotografiche alle pitture murali mirate ad aggiornare la documentazione spesso carente, quando non ferma alle mappature degli inizi del Novecento. Ne sono esempio, tra gli altri, gli affreschi della chiesa di San Giovanni Evangelista di Tivoli e del ciborio di Urbano V in Laterano, di cui le pubblicazioni sono spesso parche di dettagli. Ciò è derivato in primo luogo dal profondo bisogno di tornare a osservare la pittura di Antoniazio dal vero, affinché parlasse ancora una volta del tentativo compiuto dal maestro di mettere anche la pittura romana al servizio della Curia papale nei decenni in cui essa provava faticosamente a farsi spazio tra i potenti d'Italia e d'Europa.





## 2. Fortuna critica

### 2.1 Le fonti letterarie e la riscoperta dell'artista da parte di Giovanbattista Cavalcaselle

Dopo la morte di Antoniazio Romano, in poco meno di quattro secoli di storia dell'arte e di erudizione ecclesiastica gli avvistamenti della sua opera si contarono sulle dita di una mano. Al ben noto passo del *Diario* di Stefano Infessura, relativo alla consacrazione nel 1470 della chiesetta della Consolazione alle pendici del Campidoglio, seguì nel secolo successivo la fugace annotazione vasariana che spostò l'accento sull'artista-imprenditore e sull'autorevolezza raggiunta nel panorama artistico romano di fine secolo.<sup>1</sup> Al di là della menzione di Antoniazio circa la valutazione delle pitture di Filippino Lippi per la Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, il Vasari non citò neppure un'opera del maestro, e lo stesso fece agli inizi del secolo successivo Giulio Mancini, ben più avvezzo ad individuare la mano del Pastura nelle pitture quattrocentesche segnalate nel suo *Viaggio* romano.<sup>2</sup> Il Seicento perciò tacque sull'attività dell'Aquila: fu molto più indaffarato a trasferire nel contado laziale le sue pale d'altare e a staccare le porzioni d'affresco più belle, come ci rammenta la perduta *Madonna col Bambino* di Palazzo Ginetti a Velletri (fig. 107), oppure il tentativo non riuscito di estrarre la testa dell'arciere dell'*Apparizione di san Michele arcangelo sul Monte Gargano* nella Cappella Bessarione ai Santi Apostoli (fig. 33).<sup>3</sup> Agli inizi del Settecento Giovanni Mario Crescimbeni credette che il nome *Antonius* dello stendardo miracoloso del Pio Sodalizio dei Piceni fosse la firma

---

<sup>1</sup> Infessura-Tommasini 1890, p. 72; Vasari, T, p. 202; G, p. 345.

<sup>2</sup> Si consideri ad esempio l'indicazione della presenza di Antonio da Viterbo accanto al Pinturicchio nella Cappella Sistina, oppure le segnalazioni dell'*Annunciazione* dell'ospedale di Santo Spirito in Sassia, o degli affreschi staccati a massello di San Cosimato in Trastevere: cfr. Mancini-Schudt 1910, pp. 51, 58, e 61.

<sup>3</sup> Va però ricordato lo sfoggio d'erudizione di Fioravante Martinelli, che nel 1653 ricollegò la fonte dell'Infessura all'affresco di Antoniazio dell'altar maggiore di Santa Maria della Consolazione.

lasciata dal celebre Pollaiuolo (fig. 257); bisogna invece rendere il giusto merito al frate francescano Casimiro Romano per aver collegato nel 1744 al nominativo citato a suo tempo dall'Infessura l'*Antoniatius Romanus* che firmò nel 1497 la pala di Campagnano Romano (fig. 253), il cui solo frammento della *Madonna col Bambino* si conserva oggi nel Museo Civico di Viterbo.

Queste, in sintesi, le fonti letterarie più antiche sull'Aquili, la cui riscoperta tra Roma, Lazio, Umbria e Campania spetta a tutti gli effetti all'infaticabile Giovanbattista Cavalcaselle. La valutazione complessiva dell'approccio del Cavalcaselle all'arte di Antoniazio deve però tener conto delle varianti alla biografia introdotte nell'edizione tedesca rispetto alla *princeps* inglese, dal momento che i pochi anni che separano il volume del 1871 da quello del 1866 segnarono l'accrescimento delle conoscenze archivistiche e documentarie sul pittore.<sup>4</sup> Durante i sopralluoghi Cavalcaselle era stato tratto in inganno dalla diversità del nominativo che compare nel presunto *Trittico* di Rieti (figg. 3, 17, e 222), agganciato alla data del 1464 iscritta nel pannello della *Madonna del Latte*, rispetto a quello della *Pala Caetani* del Duomo di Capua (fig. 256), al tempo ritenuta a torto del 1489.<sup>5</sup> La figura di Antoniazio fu così scissa in due: l'*Antonius* reatino, legato allo stile di Benozzo, divenne il padre dell'*Antoniatius* capuano, il cui stile secondo lo studioso era invece debitore della pittura di Perugino e di Pinturicchio. Tracciate le coordinate ombre di questo

---

<sup>4</sup> Nell'VIII volume dell'edizione italiana (1898) il testo è identico a quello della *princeps*, mentre nel V volume dell'edizione postuma inglese (1914) il testo è corretto su quello del volume del 1871. Poiché le ultime due edizioni non modificano in alcun modo il giudizio critico maturato sul pittore (eccetto che per le note puramente ricognitive di Tancred Borenius al testo inglese), ho scelto di non tenerne conto né all'interno dei saggi, né nelle schede delle opere. Poiché Bertolotti 1883, n. 2 p. 5, riferì espressamente che Cavalcaselle rettificò l'errore nell'edizione tedesca lascia intendere che fu lo studioso in persona a rimettere mano al testo negli anni immediatamente successivi alla *princeps*. Per la genesi dell'edizione Hirzel nella traduzione di Max Jordan cfr. Moretti 1973, p. 27; Levi 1988, pp. XXXVI-XXXVII, e pp. 288-289.

<sup>5</sup> La consistenza del materiale grafico su Antoniazio a mia conoscenza non è mai stata indagata, così come i tempi e i modi dell'incontro di Cavalcaselle con la pittura del maestro. Il grosso dei sopralluoghi romani forse avvenne durante il biennio 1859-60 (cfr. Levi 1988, pp. 143-147), ma, per il viaggio a Rieti precedente quello del 1861 con Giovanni Morelli, sarà risolutiva la verifica nei taccuini dello studioso.

secondo maestro, a cui egli riconobbe la dipendenza anche da Fiorenzo di Lorenzo, Cavalcaselle gli attribuì con estrema lucidità la *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), gli affreschi della Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio (figg. 258 e 353), la *Madonna col Bambino e santi* della Pinacoteca di San Paolo fuori le Mura (fig. 194), nonché il *Salvatore* di Castelnuovo di Porto (fig. 359), datato 1501. Considerando il fatto che si tratta di pitture scalate alla fine del secolo, allo studioso restava qualche dubbio nell'assegnarle all'*Antoniatius* oppure al *Marcus* della *Resurrezione di Cristo* di Rieti del 1511 (fig. 387). Quest'ultimo non è altro che Marcantonio Aquili figlio di Antoniazio, ma diventò il terzo membro della famiglia di pittori romani la cui caratura artistica fu paragonata a quella di Bartolomeo Caporali e di Francesco Melanzio all'interno del variegato mondo della pittura umbra del secondo Quattrocento. Infine, Cavalcaselle mantenne qualche riserva verso la decorazione absidale di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 327), che spostò nell'orbita del Caporali giovane, benché segnalasse l'affinità degli affreschi con la pittura degli *Antonias*, e verso il ciborio di Urbano V (figg. 173-178), il cui lato orientale, cioè quello allora come oggi in migliori condizioni di conservazione, fu attribuito al pennello del Bonfigli.

L'evoluzione stilistica di Antoniazio Romano era di fatto tracciata nelle sue linee essenziali sia per l'attività giovanile, che per quella tarda. I giudizi di Cavalcaselle sembrano ancor più lucidi nello stato attuale degli studi, dal momento che va tenuto ben presente che alla metà dell'Ottocento nominativi quali Fiorenzo di Lorenzo e Bartolomeo Caporali erano contenitori di tanti e vari fatti pittorici che trovarono la migliore prospettiva interpretativa solo dopo molto penare. In sostanza, col passaggio all'edizione tedesca, lo studioso si rese conto, grazie ai contributi archivistici nel frattempo editi, che l'*Antonius* e l'*Antoniatius* erano in realtà la medesima personalità artistica all'opera a distanza di poco più di un ventennio, e prontamente ne corresse i dati biografici. La lettura stilistica non ne uscì per nulla diminuita: essa sarebbe stata alla base del fondamentale saggio longhiano del 1927.

## 2.2 Gli studi archivistici e la stagione eroica del secondo Ottocento

Nel 1869 Costantino Corvisieri diede alle stampe il primo saggio sulla pittura romana del Quattrocento che mirava a dissepellire, con animo scopertamente romantico e risorgimentale, le glorie artistiche locali. Lo scritto presenta alcune imprecisioni, ma lo sforzo archivistico fu notevole, ed era accompagnato dallo studio delle fonti letterarie e da perlustrazioni nel territorio. L'errata comprensione dei documenti relativi alla decorazione della Cappella Bessarione ai Santi Apostoli fece sì che la commissione ad Antoniazio fosse divisa in due distinte *tranches*: la prima, legata all'esecuzione verso il 1460 della Capella di Sant'Eugenia, e la seconda, del 1465 circa, della Cappella di San Michele arcangelo. A ciò va aggiunto il fraintendimento circa la qualità dell'opera prestata verso il 1491 nella Cappella Altissen in Santa Maria della Pace. Corvisieri era infatti certo che Antoniazio dipingesse un trittico raffigurante nei laterali san Fabiano papa e san Sebastiano, e si vedrà più oltre che ciò avrebbe prodotto ulteriori equivoci al momento del ritrovamento del *San Fabiano* del Fogg Museum di Cambridge, Mass. (fig. 199), ma soprattutto del *San Sebastiano e i due committenti* di Palazzo Barberini (fig. 125). Ma bisogna anche ricordare che egli segnalò per primo la *Madonna di Sant'Agostino* della Cattedrale di Velletri (fig. 202), riportandone erroneamente la data come 1483, nonché i due epigrammi che attestano la comune commissione da parte del pesarese Alessandro Sforza a Melozzo e ad Antoniazio per la copia delle *Madonne* miracolose di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria Maggiore, evento che egli collocò nel 1461.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Alla base della proposta cronologica così alta per la commissione sforzesca sta l'errata interpretazione della nota di spesa del 1460 inserita poche pagine dopo i due epigrammi. Si tratta della commissione di una raggiera metallica che avrebbe dovuto ricoprire l'aureola della Vergine dell'icona del Popolo, ma Corvisieri confuse *radiolam* con *tabulam*, e ciò lo indusse a pensare che si trattasse della preparazione del supporto su cui avrebbe dipinto poco dopo Melozzo: cfr. Corvisieri 1869, pp. 133-134, nonché Ricci 1911, p. 6, per la restituzione della lezione corretta. La data della commissione inoltre calzava perfettamente con la biografia di Alessandro Sforza, dal momento che, dopo la rotta di San Fabiano del marzo 1460, grazie alla quale il Piccinino fu ricacciato in Abruzzo,

I carotaggi archivistici di Corvisieri furono estesi da Adamo Rossi nel 1877 per il materiale custodito nell'Archivio Segreto Vaticano, ma soprattutto da Eugène Müntz tra il 1875 e il 1898. Nel 1875 (poi di nuovo nel volume del 1882) lo studioso francese pubblicò la gran messe di pagamenti corrisposti dal Platina per la decorazione della biblioteca di Sisto IV: dopo la prestazione dei fratelli Ghirlandaio tra il 1475 e il 1476, si scopriva con stupore il nome di Antoniazzo accanto a quello di Melozzo tra il 1480 e il 1481, quasi che non lo si ritenesse capace di assolvere commissioni di tale importanza.<sup>7</sup> Nei suoi successivi lavori sulla committenza artistica papale tra il Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, il nome del maestro faceva capolino nella mole enorme di conti della Tesoreria Segreta, della Camera Apostolica, e si può ben dire che quel meticoloso lavoro d'archivio è rimasto insuperato ancor oggi.<sup>8</sup>

Antonino Bertolotti nel 1883 equilibrava le scoperte del Müntz concentrando i suoi sforzi nei fondi dell'Archivio di Stato di Roma. Grazie al suo contributo, edito nel medesimo anno in lingua sia italiana che tedesca, la comprensione della vicenda umana del pittore era ormai a buon punto, così come quella legata all'attività per le confraternite romane e alla quotidiana pratica artigianale. Ciò che però mi preme di sottolineare è che nelle pagine di Bertolotti nacque il più duraturo fraintendimento circa l'attività artistica di Antoniazzo. L'archivista, in conclusione del suo denso saggio, affermò, forse riferendo con superficialità le parole del Müntz, che erano documentate le collaborazioni del pittore sia con Melozzo che con i fratelli Ghirlandaio per la decorazione della biblioteca del Platina.<sup>9</sup> Se nel versante fiorentino degli studi sui Ghirlandaio quest'affermazione non ha trovato spazio, nel

---

lo Sforza si recò a Roma da Pio II, da cui fu ricevuto in udienza il 15 gennaio 1461: cfr. Olivieri Giordani 1785, pp. LIX-LX.

<sup>7</sup> Müntz 1882, p. 119: "Les peintres chargés des décorations murales furent, outre Melozzo, Antoniazzo, que nos documents qualifient de collaborateur de l'illustre maître de Forlì, Domenico Ghirlandaio (document du 28 novembre 1475), David Ghirlandaio (décembre 1475 à mai 1476), enfin deux artistes absolument inconnus, Dionisio et Paolo (mai à novembre 1476)".

<sup>8</sup> Müntz 1879, n. 4 p. 133, segnala anche l'esistenza del *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100), recuperando l'indicazione di Schultz 1860, II, p. 30, che era sfuggita agli studi.

<sup>9</sup> Bertolotti 1883, p. 23: "L'abbiamo infatti veduto [Antoniazzo] associato ad artisti valentissimi quali il Perugino, Melozzo da Forlì e i Ghirlandaio, e da solo per lavori importanti di figura [...]".

versante romano degli studi su Antoniazio essa è stata largamente impiegata per motivare l'evoluzione artistica del maestro negli anni settanta del Quattrocento, e in tal senso ha certamente pesato, come vedremo, la schematizzazione del percorso stilistico dell'Aquila fatta da Roberto Longhi nel 1927. La collaborazione in realtà non è provata dalle fonti e forse mai avvenne: ma, se si eccettuano alcuni sporadici interventi della critica più attenta, essa è costantemente riproposta come dato di fatto negli studi recenti.<sup>10</sup>

Rientra all'interno di questa ricognizione documentaria lo sforzo compiuto dal sacerdote campano Gabriele Iannelli, che nel 1873 si prodigò nella ricostruzione della genealogia di Antoniazio a partire dall'interpretazione della dedica della *Pala Caetani*: il pittore divenne così oriundo di Capua, e fu addirittura nobilitato dalla discendenza da Giovanni Orsini conte di Gravina e di Conversano. Le ipotesi del Iannelli furono accantonate da subito dalla critica più attenta, ma ciò non toglie che egli era stato l'interlocutore privilegiato del Cavalcaselle al momento dello studio della pala capuana, motivo per cui è espressamente citato all'interno della biografia sugli *Antoniasii*.

Infine, nella breve nota ricognitiva su Antoniazio stesa da Gaetano Milanesi nel terzo tomo delle *Vite* del Vasari si trova la prima sintesi di questa gran messe di dati, accompagnata dalla segnalazione delle poche opere scoperte, che nel frattempo erano state accresciute da quelle contenute nell'*Indice* di Mariano Guardabassi, edito nel 1872.<sup>11</sup> Il dato più importante che si ricava da tutti questi lavori, ancor oggi alla base delle conoscenze sul pittore e sulla sua famiglia, è che c'è un grosso vuoto

---

<sup>10</sup> Fare l'elenco delle pubblicazioni in cui è ripreso il trito motivo della collaborazione sui ponteggi della Biblioteca Vaticana sarebbe pedante e anche noioso. Bisogna ricordare che non ve ne è traccia in Steinmann 1901, in Venturi 1913, né in Noehles 1973, che, alla n. 22 di pp. 132-133, segnala l'errore facendolo però risalire alle parole di Müntz (cfr. qui alla n. 7). Anche Cavallaro 1992, n. 118 p. 159, sembra cosciente di questo problema storiografico, salvo poi muoversi in direzione opposta nei numerosi contributi dedicati al pittore.

<sup>11</sup> Vasari-Milanesi 1876, n. 1 p. 471, segnalò come opere certe di Antoniazio gli affreschi del 1465 raffiguranti san Francesco e san Sebastiano dipinti ai lati dell'altar maggiore della chiesa di San Biagio a Porano. Non ho trovato tracce nella bibliografia di quegli anni che giustificino tale presa di posizione: vero è che Guardabassi 1872, p. 250, menzionò le due pitture, ma senza indicazioni sul loro autore.

documentario che va all'incirca dalla seconda metà degli anni settanta sino alla fine degli anni ottanta. In questo periodo abbondano invece le note di pagamento per i lavori al limite dell'artigianato sacro presi in carico dal pittore, ma nulla si sa delle commissioni più prestigiose che egli portò a termine.

In parallelo alle scoperte archivistiche stanno i molti contributi di August Schmarsow, che nel 1886 pubblicò sia l'edizione critica dell'*Opusculum* dell'Albertini, sia il poderoso *Melozzo da Forlì*. Il conoscitore tedesco fu spregiudicato nell'approccio ai fatti pittorici romani: è stato il primo a restituire ad Antoniazio e alla sua famiglia l'esecuzione della decorazione absidale di Santa Croce in Gerusalemme, e anche l'*Annunciazione Torquemada* (fig. 356), da lui scoperta nella Cappella dell'Annunziata in Santa Maria sopra Minerva. Allo Schmarsow si devono altre segnalazioni di pitture, che però trapassano impropriamente nel catalogo di Melozzo: i casi della *Madonna col Bambino* della tomba Mellini in Laterano (fig. 78) e della *Madonna col Bambino* delle Sacre Grotte (fig. 252) oggi si spiegano bene considerando la difficoltà di rintracciare il lascito romano più antico del Forlivese, ritenuto operoso già nei primi anni sessanta, senza considerare il fatto che lo studioso assestava la decorazione dell'abside dei Santi Apostoli al termine dell'ottavo decennio del secolo.<sup>12</sup> La comprensione da parte di Schmarsow della fisionomia artistica di Antoniazio negli anni della sua attività matura ha a mio parere ancor più valore se si pensa alla mostra londinese del 1893-94 alla New Gallery di Regent Street a Londra, quando egli riconobbe la mano del maestro nella *Madonna di Leone Magno* oggi a Dublino (fig. 203), e all'articolo del 1897, in cui con acume gli assegnò la *Madonna col Bambino* della collezione pubblica di Altenburg (fig. 295), per arrivare infine al 1911, quando gli restituì il *Trittico del Salvatore* del Prado (fig. 267), ascritto all'ambito di Fiorenzo di Lorenzo nel volume del 1871 della *New History of Painting*.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Per la fortuna critica di Melozzo alla fine dell'Ottocento e per il cruciale apporto di Schmarsow cfr. Tumidei 1994, pp. 34-36.

<sup>13</sup> L'attribuzione di Schmarsow è riportata nella recensione alla mostra fatta da Ffoulkes 1894, pp. 154-155. Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 169.

### 2.3 La prima metà del Novecento: gli *Indici* di Berenson, le idee di Longhi e la mostra forlivese su “Antoniazio” del 1938

Il Novecento si aprì con lo studio di Ernst Steinmann sulla Cappella Sistina: una piccola parte di quelle pagine è riservata anche ad Antoniazio Romano (responsabile della decorazione della porta della cappella), al quale egli riconobbe l'importanza della commissione per gli uditori di Rota, che non stentava a considerare il capolavoro del maestro, e che datò agli ultimi anni del pontificato di Sisto IV.<sup>14</sup> A tre anni di distanza, nel 1904, Adolf Gottschewski segnò l'ulteriore scatto in avanti nell'accrescimento del *corpus* del maestro con la pubblicazione degli affreschi della Camera di Santa Caterina in Santa Maria sopra Minerva (figg. 223-231). Questa scoperta fu l'occasione per riconsiderare globalmente l'attività dell'Aquili, sia dal punto di vista documentario che da quello delle attribuzioni avanzate. È interessante rileggere quelle pagine perché si ha sotto gli occhi la prima calcificazione degli errori storiografici prodotti sin allora. Si ritrovano così le due cappelle del cardinale Bessarione (ora eseguite tra il 1464 e il 1465), la perdita degli affreschi della chiesa di Santa Maria della Consolazione, l'immane collaborazione tra Antoniazio e i Ghirlandaio in Vaticano verso il 1475, e il trittico ligneo per la Cappella Altissen. A ciò si aggiungono l'infiltrazione di opere ancora non raggruppate attorno al Maestro dell'Annunciazione Gardner e la presenza di numerose tavole del contado laziale, che per mancanza di alternative certe vengono assegnate all'Aquili.<sup>15</sup> Ma i meriti di Gottschewski sono di gran lunga superiori, dal

---

<sup>14</sup> Steinmann 1901, n. 7 p. 73, attribuì curiosamente ad Antoniazio la tavola che al tempo stava in una stanza della sacrestia di San Pietro in Vaticano: si tratta della *Veronica tra i santi Pietro e Paolo* di Ugo da Carpi.

<sup>15</sup> Gottschewski 1904, p. 13, per i documenti, e p. 19, per l'elenco delle opere. In esse compaiono anche l'affresco votivo al di sopra della tomba dei fratelli Pollaiuolo in San Pietro in Vincoli (cfr. Dehmer 1999, pp. 71-76, che ha riproposto la difficile attribuzione ad Antoniazio in persona), la pala di Liberale da Verona nel Duomo di Viterbo, l'*Annunciazione Gardner* e la *Madonna col Bambino* degli Uffizi (num. 1543), entrambe di Piermatteo d'Amelia, nonché il *Cristo risorto tra i santi Tommaso e Giovanni Battista* di ambito mantegnaesco allora a Bruxelles (fig. 402; una buona fotografia dell'opera è nella Fototeca Berenson, num. 123912). Quest'ultima tavola era stata segnalata in



momento che egli tessé un fitto reticolo di rimandi formali tra gli affreschi della Minerva e quelli del ciborio di Urbano V del Laterano, e anche con la pala di Poggio Nativo (fig. 239), riscoperta qualche anno prima da Adolfo Venturi (che vi lesse erroneamente la data del 1488) e prontamente incamerata da Palazzo Corsini.<sup>16</sup> Fu forse la volontà di far coincidere i fatti dello stile con quelli della storia, cioè con la ricorrenza del centenario della morte di Santa Caterina, a spingere Gottschewski a datare gli affreschi cateriniani verso il 1482: la sua lettura entusiasta di quelle pitture, stemperata solo in tempi recentissimi, ha resistito per oltre un secolo, e ha avuto l'effetto non secondario di comprimere l'attività matura della bottega del maestro nei primissimi anni ottanta.

Tra il 1905 e il 1911 Federico Mason Perkins, che nella sua collezione privata possedeva ben due opere d'ambito antoniazzesco, mostrò tutte le doti di fine conoscitore nei sei brevi articoli con cui portò alla conoscenza di numerose tavole dell'Aquila e dei suoi seguaci allora emigrate negli Stati Uniti. Ma non solo, dal momento che spetta a lui la restituzione al maestro della *Pala Costa* di Montefalco (fig. 209), a seguito dell'esposizione alla mostra perugina del 1907 (in cui era attribuita allo Spagna), e dell'*Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini (fig. 279), al tempo considerata opera di Domenico Ghirlandaio. L'attività dello studioso non si ferma qui, come si noterà sfogliando le schede del catalogo, poiché il suo nome ritorna spesso nelle richieste private di *expertise* dei decenni successivi.

I prossimi contributi, che cronologicamente precedono il primo *Indice* di Bernard Berenson, ci danno la misura dell'accrescimento asistemico del catalogo di Antoniazzo, che lento e inesorabile continuava ad accogliere la gran parte delle

---

relazione ad Antoniazzo da Venturi 1897, p. 254, al pari della pala del Duomo viterbese. Gottschewski proseguiva con gli affreschi del 1483 della chiesa romana dei Santi Vito e Modesto (assegnati a Melozzo da Odescalchi 1837, pp. 15-16, e restituiti ad Antoniazzo da Diego Angeli nel 1902); rientrano nel catalogo anche l'affresco del presbiterio dell'odierna chiesa di Sant'Omobono (opera certa del senese Pietro di Turino verso il 1510: cfr. Steinmann 1902, n. 1 p. 240), alcune non meglio precisate pitture del Sacro Speco di Subiaco, la tavola di Santa Maria delle Grazie a Ponticelli (cfr. Cavallaro 1992, fig. 282 p. 508), nonché i ritratti di abati dell'abbazia di Farfa, e la *Madonna* dipinta nella lunetta del portale della chiesa di San Giacomo ad Assisi.

opere anonime tra Lazio e Umbria. Dopo l'acquisto del *San Sebastiano* di Palazzo Barberini nel 1904 e dopo l'attribuzione a Melozzo da parte di Venturi, l'assegnazione della tavola all'Aquila spettò a Emil Jacobsen nel 1906, ma riprenderò le vicende di quest'opera al momento della valutazione della mostra forlivese. L'anno successivo fu Herbert Everett, dalle Americhe, a prodursi in uno studio dettagliato sul pittore, in cui si segnalava da un lato la novità della *Madonna col Bambino* già nella Cappella Bessarione ai Santi Apostoli (fig. 261), e dall'altro era l'approfondita discussione di quasi tutte le attribuzioni avanzate sino a quel momento. Everett si assunse l'onere di riabilitare il pittore dopo il giudizio mediocre espresso dal Cavalcaselle nella *History of Painting*, in primo luogo recuperando l'importanza della pittura di Melozzo per la formazione di Antoniazio, e secondariamente accentuando l'importanza del dialogo col Pinturicchio (a scapito di Fiorenzo di Lorenzo) per le opere degli anni ottanta.

Il breve indice delle pitture inserito in chiusura del lungo articolo fu però spazzato via nel 1909 dalla catalogazione del Berenson, che si mostrò attento nella ricognizione di quanto fin allora edito, ma soprattutto capace di riversare negli studi un'ingente quantità di tavole che spaziavano dalla Campania alla Toscana, dagli Stati Uniti alla Penisola Balcanica, dalle collezioni pubbliche alle tante raccolte private, con l'effetto di stilare un catalogo pericolosamente sbilanciato, in cui si intravedono molteplici personalità artistiche, neppure tutte di formazione strettamente romana.<sup>17</sup> Si pensi all'inclusione di opere di Piermatteo d'Amelia, del Maestro della *Madonna* di Liverpool, di Cristoforo Faffeo, ma soprattutto dei tanti anonimi che incrociarono la poetica di Antoniazio con quella del Pinturicchio tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento: si avrà così la misura della grande difficoltà di intendere agli

---

<sup>16</sup> Venturi 1897, pp. 253-254.

<sup>17</sup> L'accrescimento del catalogo di Antoniazio nel 1932 e nel 1968 avrebbe seguito il solco tracciato nel 1909: si passava dai 58 numeri iniziali, ai 90 del successivo, e ai 100 dell'ultimo indice. Ricordo solo, perché non presi in esame negli studi su Antoniazio, le segnalazioni di Berenson del 1909 del *Ritratto femminile di profilo* del Metropolitan Museum di New York (fig. 401; num. 32.100.98, oggi attribuito a Giovanni di Francesco da Rovezzano), la tavola del *Beato Michele e il committente* (fig. 400; già in collezione Henri Chalandon a Percieux, foto Berenson num. 120247), e la *Madonna in trono col Bambino* del Philadelphia Museum of Art (fig. 399; num. 139, oggi attribuita al Maestro di Marradi).

inizi del Novecento lo stile del pittore degli ultimi due decenni del secolo. La posizione presa da Berenson nel 1909 era però molto netta nel rimarcare la formazione di Antoniazio nell'orbita di Melozzo e il successivo accostamento a Fiorenzo di Lorenzo (e forse al Perugino). Va sottolineato che la sua fatica non è paragonabile per estensione e per capillarità ad alcuno studio precedente, ma a conti fatti si ritorce contro Antoniazio Romano, a causa della mancanza di una linea interpretativa forte dell'intera carriera. Se si eccettuano le opere degli anni sessanta e quelle pinturicchiesche di fine secolo, si avverte bene che gli anni settanta e gli anni ottanta erano ancora un vasto mare in cui è difficile riconoscere con certezza il pennello del maestro.

Ritornando agli studi italiani, è inevitabile a questo punto il confronto con la prospettiva storico-critica di Adolfo Venturi, il quale, nel volume del 1913 sulla pittura del Quattrocento, pose la figura di Antoniazio e dei suoi seguaci subito dietro a quella di Melozzo da Forlì. Il giudizio di Venturi sull'Aquili si comprende appieno solo tenendo conto dell'alta considerazione che egli aveva della produzione del forlivese, ritenuto anche in questo caso all'opera a Roma verso il 1460 per Alessandro Sforza di Pesaro. Venturi assegnava a Melozzo, tra l'altro, l'*Annunciazione* del Pantheon (fig. 79), il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, e il *San Fabiano papa* del Fogg Museum (con cui avrebbe concordato di lì a poco Longhi nel 1921 nella recensione del catalogo del museo), opere in cui lo studioso individuava la forte componente pierfranceschiana dovuta al passaggio romano di Piero nel 1459 alla corte di Pio II.<sup>18</sup> La pittura di Piero della Francesca è l'elemento nuovo che spiegava sia le scelte dell'anonimo pittore che Venturi ritenne responsabile degli affreschi di Tor de' Specchi (figg. 59-65), sia gli anni della formazione di Antoniazio, in cui egli ipotizzò l'esecuzione della *Madonna col Bambino* oggi nel Norton Simon Museum a Pasadena (fig. 129), delle tre tavole di Rieti e dell'*Trittico* della chiesa di San Francesco a Subiaco (fig. 56). Quest'ultima pittura, nell'idea dello studioso, concludeva l'alunnato giovanile dell'Aquili all'ombra di Melozzo e di Piero, e così egli si spiccava affermando che l'arte del maestro da lì in avanti sarebbe stata

---

<sup>18</sup> Per via di queste attribuzioni Venturi è portato ad assegnare gli affreschi di San Giovanni Evangelista a Tivoli a un anonimo seguace laziale di Melozzo.

destinata a scadere nella ripetitività e nella cifra stilistica, esprimendo un giudizio sempre più negativo man mano che ci si avvicinava alla fine del secolo.<sup>19</sup>

Roberto Longhi nel 1926, e poi più distesamente nel 1927, si mise alla prova nel difficile compito di sistemare e orientare la lettura dell'intera opera di Antoniazio: le sue pagine vanno considerate anche in opposizione a quelle di Venturi, poiché sembra che in alcuni passaggi egli mirasse scopertamente a capovolgere le tesi del 1913.<sup>20</sup> Dal momento che il primo scritto è dedicato alla figura di Lorenzo da Viterbo, Antoniazio Romano è utilizzato per dimostrare l'esito stilistico parallelo dei due pittori a partire dalla lezione di Piero. Una prima intuizione riguarda la *Madonna del Latte* di Rieti, che venne scissa dai due laterali (ricacciati più oltre nel catalogo del maestro), e fu ricondotta al solo ascendente benozzesco venato di umori spagnoli e adriatici. Longhi proseguì scandendo la carriera giovanile con il successivo *Trittico* di Subiaco, che gli consentiva di restituirgli anche le invenzioni degli affreschi di Tor de' Specchi, e non perdettero occasione per rimarcare che al maestro andavano ascritti sia il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, sia il *San Fabiano papa* del Fogg Museum, sia l'*Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini. Ciò che mi porta a credere che in quell'anno egli non avesse ancora maturato del tutto il giudizio sull'Aquilino deriva dalle poche parole spese per inquadrare l'attività dell'ottavo decennio, che egli mise sbrigativamente in relazione con la pittura di Perugino e di Fiorenzo di Lorenzo.<sup>21</sup> Il successivo saggio del 1927 non lasciò più scampo a dubbi e a ripensamenti: l'arte di Antoniazio fu inquadrata attraverso serrati rimandi ai lasciti artistici più importanti della Roma della seconda metà del Quattrocento. All'iniziale progressione stilistica da Benozzo a Piero si aggiunse la centrale riflessione sullo stile degli anni settanta, di un decennio, cioè, in

---

<sup>19</sup> È interessante in tal senso evidenziare la critica spietata di cui fu oggetto la *Madonna degli uditori di Rota* rispetto al giudizio entusiasta riservato alla *Madonna praegnantium* delle Sacre Grotte, che "grandeggia ben più delle immagini dorate e ingioiellate di Antoniazio" (Venturi 1913, p. 276).

<sup>20</sup> Si pensi all'interpretazione del fondo oro letto in chiave passatista e conservatrice da Venturi, e da Longhi esaltato perché impiegato da Antoniazio per amplificare la percezione del volume illusivo delle figure.

<sup>21</sup> Longhi 1926, p. 57.

cui al tempo non si conoscevano opere firmate.<sup>22</sup> È a questo punto che la genialità dello studioso e il suo lucido senso critico colsero uno degli aspetti cruciali della fortuna ottocentesca di Antoniazio: la dipendenza del maestro dai modi umbri, manifesta nell'ultimo decennio di attività, era utilizzata dai conoscitori di quel secolo per spiegare il suo stile dei decenni precedenti, in cui si andava ricercando un simile momento umbro, creando non pochi problemi anche per la comprensione dell'arte di Perugino e di Pinturicchio.

Antoniazzo – nel pensiero di Longhi – non poteva che essere diverso da Fiorenzo di Lorenzo, da Bartolomeo Caporali, e da Piermatteo d'Amelia (su tutti), dal momento che la declinazione della loro pittura della fine degli anni settanta e dell'inizio degli anni ottanta era legata alla lezione verrocchiesca e fiorentina più in generale.<sup>23</sup> Egli si trovava quindi nella necessità di cercare a Roma dei fatti capaci di spiegare lo stile dell'Aquila prima dello scoprimento dell'abside dei Santi Apostoli (al tempo collocato tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta), prima della Cappella Sistina, e quindi prima dell'incardinamento in città della bottega di Pinturicchio. La collaborazione con Domenico Ghirlandaio nel 1475 era perfetta per far scorrere tutta d'un fiato la pittura della seconda metà di quel decennio sul doppio binario del confronto con i Ghirlandaio e con Melozzo.<sup>24</sup> La *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum (letta a metà tra i Ghirlandaio e Melozzo), la *Madonna col Bambino e san Giovannino* del Fogg Museum (fig. 290), seguite a ruota dal

---

<sup>22</sup> Va ricordato che il *Trittico Caetani* di Fondi, curiosamente assente dalle pagine longhiane, era a torto ritenuto coevo alla *Pala Caetani* di Capua, allora datata 1489 (e forse ciò fornisce una parziale spiegazione alla difficoltà di Longhi di inserirlo nel percorso stilistico di Antoniazio).

<sup>23</sup> Longhi 1927, p. 248.

<sup>24</sup> Longhi 1927, p. 249: "Nei tempi che seguono, mancando le opere di data certa, occorre ripensare ad alcuni fatti pittorici che intervengono a Roma sotto gli occhi di Antoniazio e, spesso, lo coinvolgono; soprattutto a quello che ce lo presenta nel 1475 collaboratore di Domenico Ghirlandajo. Ci meraviglia che a questa storica colleganza non si sia dato fin a oggi il rilievo che avrebbe meritato [sembra di intravedere anche qui una "frecciata" alle pagine venturiane]. Forse perché anche in questo caso si è dimenticato di precisare che il Ghirlandajo con cui il romano veniva ad accompagnarsi non era già l'eclettico compositore "routinier" di Santa Maria Novella, ma l'ancora recente allievo del Baldovinetti, il preciso e nitido frescante dei Vespucci in Ognissanti e di San Gimignano".

*San Sebastiano* di Palazzo Barberini e dal *San Francesco in adorazione del Crocifisso* della Bucknell University a Lewisburg (fig. 142), sono alcuni tra gli esempi che egli portò a sostegno delle sue ipotesi.<sup>25</sup> Di qui in avanti la sintesi dello studioso si riflettè nelle poche righe con cui liquidò gli ultimi vent'anni di attività del maestro, per cui, quasi concordando col Venturi, egli rimarcò che erano minimi gli stravolgimenti nello stile fino ad arrivare alla *Madonna in trono col Bambino* oggi a Le Mans (fig. 263) e alla *Madonna col Bambino* del 1497 di Campagnano Romano (fig. 253). L'evoluzione stilistica di Antoniazio Romano seguiva quindi la parabola perfetta che da Benozzo passava per Piero, poi per i Ghirlandaio, poi per Melozzo, e giungeva discendente fino a Perugino e a Fiorenzo di Lorenzo.

Prima di avviarcì verso la parte finale di questa sezione, bisogna ricordare la terza grande sintesi critica, fatta da Raimond van Marle nel volume del 1934 delle sue *Italian schools of Painting*, in cui l'autore ritornò al giudizio fortemente negativo di lontana ascendenza venturiana, così da salvare solo le opere del maestro degli anni giovanili.<sup>26</sup> In sostanza non furono compiuti grossi passi in avanti nella precisazione dell'attività dell'Aquili, anche perché egli continuò ad utilizzare sempre più acriticamente il materiale documentario raccolto da ormai più di mezzo secolo. Van Marle fece spesso confusione nel descrivere l'iconografia delle opere e nel segnalarne la collocazione, accolse forse con troppa leggerezza contributi critici in contrasto fra loro, e all'enorme messe di opere etichettate come "Antoniazzo Romano" ne aggiunse delle altre, ancora una volta pescando nel *mare magnum* dell'anonima produzione centro-italiana di fine secolo.<sup>27</sup> Allo studioso va però

---

<sup>25</sup> Longhi 1927, pp. 249-254, in cui è interessante evidenziare anche la lettura degli affreschi tiburtini nell'ottica del ritorno a posizioni pierfranceschiane. Concludo ricordando che, nella nota 13 a p. 256, egli segnalò una non meglio precisata *Madonna col Bambino* custodita al tempo in una vetrina del Museo Archeologico di Angers, di cui purtroppo non ho trovato traccia né nei cataloghi del museo, né nella bibliografia successiva su Antoniazio Romano.

<sup>26</sup> Van Marle 1934, p. 280, ritenne che l'assenza di commissioni di rilievo – leggi: la mancata assegnazione della commissione della Cappella Sistina – fosse la prova provata dell'incapacità del maestro di eccellere nella scena romana del secondo Quattrocento.

<sup>27</sup> Van Marle 1934, p. 247, ritornò ad esempio all'idea che Antoniazio realizzasse un trittico per la Cappella Altissen, e alle pp. 277-278 scrisse di affreschi in Santa Maria del Prato a Campagnano datati 1497. Ma forse l'errore più duraturo è stato quello legato alle due tavole della chiesa di Santa

riconosciuto il merito di aver proposto per primo il nome di Antoniazio in relazione alla *Madonna del Popolo* di Montefalco (fig. 322), così come di aver compreso la difficoltà di individuare le opere migliori del maestro all'interno della vasta produzione della bottega e dei seguaci: l'intuizione di paragonare l'attività di Antoniazio a quella del senese Sano di Pietro non è, in fin dei conti, tanto lontana dal vero.<sup>28</sup>

Il primo giugno del 1938 si aprì nel Palazzo dei Musei di Forlì la poderosa mostra dedicata a Melozzo e alla centralità della sua arte nel panorama artistico romagnolo e centro-italiano più in generale. Nella regia occulta della mostra era anche Longhi, e si può ben affermare che fu Cesare Gnudi a farsi carico di trasferire nel catalogo le idee longhiane su Antoniazio Romano. L'esposizione, se osservata *a posteriori* dal punto di vista degli studi romani, diventò a tutti gli effetti la prima "passerella" italiana per l'Aquila, che ottenne il giusto riconoscimento grazie anche ai prestiti eccellenti dagli Stati Uniti e dai musei europei. Arrivarono infatti il *San Francesco in adorazione del Crocifisso* di Lewisburg, la *Madonna col Bambino* del Detroit Institute of Arts (fig. 106), il *Salvatore benedicente con santa Francesca romana e il committente* anch'esso a Detroit (fig. 191), nonché la *Madonna col Bambino* allora in collezione Duveen (oggi nel Norton Simon Museum), la *Madonna di Leone Magno* della National Gallery di Dublino, e infine la copia della *Navicella* di Giotto in quegli anni in deposito a Lione (fig. 369).<sup>29</sup> A ciò va aggiunto che il *San Sebastiano e due committenti* di Palazzo

---

Maria delle Grazie di Zagarolo (figg. 49-50), che lo studioso trasformò nei laterali esterni del *Trittico del Salvatore* della vicina chiesa di San Lorenzo (fig. 373; pp. 275-277).

<sup>28</sup> Van Marle 1934, p. 281: "Antoniazzo was a kind of Sano di Pietro of a later generation; he too repeated a great number of times the same cartoon of the Virgin and Child".

<sup>29</sup> A questi pezzi di notevole pregio si sommarono l'*Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini, la *Madonna del Latte* di Rieti con il *San Francesco stigmatizzato* e il *Sant'Antonio da Padova*, la *Pala Costa* di Montefalco e il *Cristo portacroce* di Pesaro (fig. 234). Al tempo anche il *Trittico* in collezione Dragonetti de Torres a Roma passava come cosa del maestro romano (cfr. Cavallaro 1992, fig. 252 p. 481). In sede catalografica furono riconfermati al pittore anche gli affreschi di Tivoli, ma non l'*Annunciazione* del Pantheon, che rimase nel catalogo di Melozzo. L'importanza di quest'esposizione è pari a quella tenutasi a Roma nel 2013: questo è il motivo per cui nelle schede catalografiche della mia tesi sono le uniche due a essere segnalate con i nomi dei rispettivi protagonisti, Melozzo e Antoniazio, e non con l'indicazione della località.

Barberini entrò in mostra col nome di Melozzo e ne uscì riconfermato con forza ad Antoniazio, e lo stesso accadde per il *San Fabiano papa* del Fogg Museum, anch'esso richiesto per l'occasione, ma inutilmente.

L'unica attribuzione che resistette, e anzi si rafforzò grazie a quella mostra, fu quella della *Madonna del Popolo* di Montefalco, che fu assegnata a Melozzo in persona e ricondotta alla commissione dello Sforza verso il 1469-70 attraverso l'approfondimento storico condotto sulle pagine del biografo settecentesco Annibale degli Abati Olivieri Giordani.<sup>30</sup> La lunga tradizione della commissione pesarese aveva portato nel 1924 Corrado Ricci, che in quell'anno scoprì e pubblicò la tela, ad ascriverla a un anonimo seguace di Melozzo dell'ultimo terzo del Quattrocento, in quanto copia del perduto modello destinato al signore di Pesaro. Fu Rezio Buscaroli, nel medesimo 1938, a spendere le migliori energie per l'attribuzione al forlivese in persona, portando alle estreme conseguenze la cauta posizione presa da Ricci pochi anni prima. Buscaroli nel 1955 sarebbe ritornato ancora una volta sull'argomento, inserendo Antoniazio insieme a Lorenzo da Viterbo nella sua visione panmelozzesca della pittura dell'Italia centrale. Tuttavia, complice la scrittura arzigogolata e confusionaria, la reale comprensione dell'arte dell'Aquila ne uscì ancora una volta compromessa: si pensi ad esempio all'attribuzione all'Aquila dell'*Annunciazione Gardner*, o all'improbabile cronologia nei primissimi anni settanta degli affreschi della Camera di Santa Caterina.<sup>31</sup>

Le pagine in cui Gnudi tratteggiò la figura di Antoniazio sono esemplari della volontà di segnare un punto in favore delle tesi longhiane, e nelle schede del catalogo si fece finalmente chiarezza sulla qualità della commissione Altissen, sull'esistenza di un'unica Cappella Bessarione, così come sul significato

---

<sup>30</sup> Nel maggio del 1469 Paolo II mise lo Sforza a capo delle truppe pontificie nella guerra contro Roberto Malatesta. Da ciò gli studiosi hanno ipotizzato che il condottiero in quel tempo si recò a Roma per ricevere formalmente l'investitura, anche se il biografo non aveva menzionato espressamente il viaggio a Roma: cfr. Olivieri Giordani 1785, pp. CVI-CVII. Tumidei 1994, pp. 26-27, ha intravisto nel 1470 il momento migliore per l'arrivo di Melozzo in città, ma si veda anche la n. 56 p. 72, in cui egli ha precisato che la data del 1470 si ricava storicamente da un passo del diario di viaggio di due pellegrini genovesi diretti in Terra Santa, in cui si menziona espressamente la presenza a Roma dello Sforza.



dell'iscrizione lungamente dibattuta della tavola di Lione, fin allora ritenuta del fantomatico Antonio de Calvis. Il contributo di Gnudi, e soprattutto la possibilità di confrontare le opere dal vero, resero la sezione romana della mostra del 1938 un momento di accrescimento scientifico ancor oggi insuperato. Bisogna però evidenziare la scelta tutta ideologica dei curatori di troncare brutalmente la carriera del maestro romano, col sottolineare la sua importanza solo in relazione a quelle che allora si ritenevano le opere migliori degli inizi degli anni ottanta (su tutte la *Pala Costa* di Montefalco), ma lasciando di fatto avvolti nel buio i successivi due decenni di alacre attività, proprio quelli in cui la fama del maestro raggiunse il suo apice.

## 2.4 Gli studi romani tra l'attività di soprintendenza e la ricerca accademica

Arrivati a questo punto è necessario tornare indietro di un paio di decenni per approfondire brevemente il grosso contributo dato alla comprensione della pittura di Antoniazzo Romano da parte degli studiosi incardinati a Roma, siano essi funzionari di soprintendenza o accademici. A Giorgio Bernardini si devono, ad esempio, sia il lucido confronto tra gli affreschi del 1483 nella chiesa dei Santi Vito e Modesto (figg. 120-122) e il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (che nel 1907 restituì ad Antoniazzo), sia il recupero nel 1915 del frammento della *Pala dei Francescani* di Campagnano Romano (fig. 253), sebbene egli ne fraintendesse la storia più antica (compresa solo molto dopo nelle pagine longhiane del 1927).<sup>32</sup>

Tra il 1908 e il 1922 Umberto Gnoli diede alle stampe ben sette articoli che avevano come oggetto privilegiato di studio la pittura di Antoniazzo e dei suoi seguaci. La sua attività di perlustrazione del territorio è fondamentale per

---

<sup>31</sup> Buscaroli 1955, pp. 144-147.

<sup>32</sup> L'accrescimento incontrollato del catalogo di Antoniazzo proseguì tuttavia nelle pagine dell'articolo del 1909, con l'assegnazione dell'affresco della *Madonna in trono col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco* del Pantheon (fig. 403), della pala oggi nella sacrestia della chiesa romana dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 393), e del *Trittico del Salvatore* di Nemi (una riproduzione dell'opera è in Cavallaro 1992, fig. 194 p. 428).

comprendere l'interesse verso contesti spesso ai margini della geografia artistica dell'Italia centrale: videro così la luce studi sulle molte opere di Rieti e del reatino, a cui egli applicò una serrata indagine stilistica e documentaria con l'obiettivo non secondario di approfondire l'arte di Marcantonio e di Evangelista, quest'ultimo nipote di Antoniazio.<sup>33</sup>

Tra il primo e il secondo decennio Maria Ciartoso fu protagonista di uno tra i recuperi più importanti (ma anche più problematici) dell'intero catalogo del maestro: nel 1911 riscoprì l'affresco dell'altar maggiore di Santa Maria della Consolazione (fig. 72) e lo ricollegò alla fonte dell'Infessura, aprendo di fatto il lungo dibattito, ancor oggi in corso, sulla qualità dell'intervento di Antoniazio nella chiesetta.<sup>34</sup>

Ad Antoniazio Romano si legano gli esordi di Federico Zeri, che, in qualità di funzionario di soprintendenza, durante un sopralluogo al convento domenicano di Santa Sabina, aveva rintracciato la tavola del *San Vincenzo Ferrer e il committente* (fig. 150): l'importanza del ritrovamento consigliò l'immediata esposizione fuori catalogo alla mostra viterbese del 1954. Nella recensione apparsa l'anno successivo sul *Bollettino d'Arte* la lettura stilistica dell'opera è ineccepibile, perfettamente in linea con le pagine longhiane. Poco prima, nel 1953, all'interno del cruciale saggio sulla ricostruzione del *corpus* di Piermatteo d'Amelia, egli aveva già dato prova di grande sensibilità (e di grande spregiudicatezza) nell'accostarsi ai problemi legati all'attività matura dell'Aquila. Si era addentrato infatti nel ginepraio della tarda produzione del maestro, con la proposta di assegnargli i tre problematici scomparti di predella di New York, di Venezia e di Berlino (figg. 235-237), da accostare alla tavola del *San Giovanni Battista* di Francoforte (fig. 262), che già Longhi nel 1927 aveva reso al pittore sottraendola al catalogo di Palmezzano. Gli anni americani, in cui Zeri si

---

<sup>33</sup> Bisogna ricordare anche la dimensione europea dello studioso, che si tradusse nella segnalazione di opere provenienti da collezioni d'arte di Parigi e delle province francesi. Gnoli era arrivato per "secondo" alla scoperta della *Madonna col Bambino* della pinacoteca di Fermo (fig. 110): cfr. Dragoni 2012, pp. 87-88, per la trascrizione di due lettere del 1911 dello studioso al direttore di allora, in cui egli raccontava dell'inclusione dell'opera nell'*Indice* berensoniano del 1909.

<sup>34</sup> Nel 1949 Elsa Gerlini, che pochi anni prima aveva attribuito al maestro il *Compianto* di Sant'Ambrogio alla Massima (fig. 380), prese una posizione molto critica nei confronti dello studio

occupò del censimento dei dipinti italiani nelle collezioni pubbliche statunitensi, della catalogazione della collezione Walters prima, e di quella della pittura italiana del Metropolitan Museum poi, furono ulteriori occasioni per ritornare asistematicamente sul catalogo del pittore. L'approccio dello studioso è in parte simile a quello tenuto da Mason Perkins, per cui l'attività del conoscitore e dell'esperto d'arte al servizio del mercato sopravanzò di gran lunga l'impegno scientifico.

Con la nascita recente della Fondazione Zeri, e di conseguenza con la possibilità di usufruire dell'enorme fondo fotografico dello studioso, si avverte "visivamente" tutto il suo interesse (e il costante aggiornamento) sui problemi legati alla pittura romana del secondo Quattrocento. Gli otto fascicoli dedicati ad Antoniazio e ai suoi seguaci sono ripartiti in due faldoni ricolmi, ricchi di inediti e di felici intuizioni mai messe per iscritto. Essi danno la misura della monografia costruita per immagini e mai scritta, del lavoro di meticolosa catalogazione che non ha trovato sbocco nella produzione scientifica in grado di dare voce all'insieme eterogeneo di opere fatto di autografi, di copie, di derivazioni o di falsi.<sup>35</sup>

Nel secondo dopoguerra gli sforzi di Italo Faldi e di Luisa Mortari (che nel 1961 compilò la voce dell'intera famiglia Aquili per il *Dizionario Biografico degli Italiani*) sono la sintesi perfetta dell'attività sinergica di conservazione e di valorizzazione dei beni culturali. Le mostre di Viterbo del 1954 e di Rieti del 1957 furono importanti sia per il recupero di nuove opere – il *Presepio* di Civita Castellana (fig. 281) scoperto da Faldi – sia per la non facile divulgazione al pubblico medio dell'arte spesso ripetitiva – e a tratti noiosa – del maestro romano.

---

della Ciartoso, arrivando persino a escludere l'esecuzione da parte di Antoniazio della *Madonna della Consolazione*.

<sup>35</sup> Si consideri, tra i molti esempi possibili, la presenza della *Madonna del Popolo* del santuario torinese della Consolata (fig. 309), oppure il *Vir Dolorum* della Capilla Real di Granada (fig. 264), oppure ancora il *busto del Salvatore* già a Carpi in collezione Foresti (fig. 269). Un aspetto d'importanza non secondaria è quello legato alla raccolta di più fotografie della medesima opera, tale da consentire la valutazione delle variazioni dello stato di conservazione nel corso degli anni. L'esempio dell'*Annunciazione* del Pantheon è in tal senso paradigmatico, dal momento che Zeri possedeva uno dei rari scatti in cui è ancora presente lo stemma dei Bellomini nella fascia al di sotto delle figure.

Gli anni sessanta sono stati contrassegnati invece dagli studi e dal coordinamento di interventi conservativi da parte di Carlo Bertelli (si pensi alla tomba Coca alla Minerva) e di Ilaria Toesca (che scoprì il trittico di Sant'Angelo Romano, figg. 206-208), ma soprattutto dai due contributi che Francesco Negri Arnoldi dedicò ad Antoniazio, con l'occuparsi nel 1964 dell'attività giovanile e nel 1965 della restante produzione.<sup>36</sup> L'ermeneutica di Negri Arnoldi è di stretta osservanza longhiana, e l'evoluzione stilistica sulla linea Benozzo-Piero-Ghirlandaio-Melozzo-Perugino anche.

Il dittico assemblato da Negri Arnoldi è fondamentale per comprendere la direzione che avrebbe preso una parte degli studi nei successivi decenni, per cui è necessario spendere qualche parola in più sulle proposte scaturite dalle pagine dei *Commentari*. L'approfondimento delle fonti letterarie condusse lo studioso a ritenere dei primissimi anni settanta la *Madonna col Bambino* di San Nicola in Carcere (fig. 204), in cui le forme del Bambino erano lette in rapporto alla pittura di Piero, e la *Madonna col Bambino* dei Santi Apostoli (fig. 260) così come quella di Santa Maria in Cosmedin; la *Madonna col Bambino* di Santa Maria del Buon Aiuto (fig. 255) era invece agganciata alla data del 1476. Questi ultimi tre prodotti della maturità del maestro furono quindi inseriti a monte del rinnovamento del suo stile nel corso di quel decennio, e portarono con sé anche la *Madonna di Leone Magno* di Dublino e la *Madonna col Bambino* già in collezione Blumenthal e oggi al Metropolitan di New

---

<sup>36</sup> Il 1968 è anche l'anno della sintesi storico-artistica compiuta da Vincenzo Golzio (che nel 1928 si era già speso nello studio della *Madonna col Bambino*, fig. 204, di San Nicola in Carcere) e da Giuseppe Zander per la collana dell'Istituto di Studi Romani: si tratta di un'opera meritoria, non foss'altro per lo sforzo ricognitivo e per l'apparato illustrativo di corredo. In questo decennio bisogna ricordare i sintetici ma densi contributi di Luigi Salerno: nel 1961 egli attribuì ad Antoniazio il lacerto d'affresco di Santa Maria Porta Paradisi (fig. 53), nel 1965 le pitture dell'ex-ospedale civile di Bracciano (fig. 346), e nel medesimo anno pubblicò gli esiti del restauro alle pitture della Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio. Per la segnalazione nel 1968 dei resti della decorazione pittorica nel sottotetto dell'attuale Cappella di Santa Barbara (detta anche del Triclinio) di San Gregorio al Celio, restaurata negli anni di Sisto IV (Gibelli 1888, pp. 10-12), la mia ipotesi che nel Quattrocento le testine angeliche in terretta verde decorassero la muratura al di sopra delle arcate di quello che al tempo era un portico aperto sui lati lunghi si basa sulla memoria dei restauri baroniani all'edificio di Tommaso Mini, trascritta in Brummer 1974, pp. 119-120.

York (fig. 97). Allo studioso va reso il merito di aver motivato con serrati confronti l'esecuzione al 1480-83 del ciclo dell'abside di San Giovanni Evangelista a Tivoli (fig. 133), benché stupisca l'esclusione dal catalogo di Antoniazio della *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum (ma non della sua derivazione parigina).<sup>37</sup> Dalle pagine di Negri Arnoldi l'attività del nono decennio usciva a tal punto compressa che negli anni attorno al 1482 erano inserite la *Pala Costa*, l'*Annunciazione Torquemada*, l'*Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini, la *Madonna col Bambino* della cripta della Cattedrale di Velletri (fig. 205) e l'*Annunciazione* di Sant'Onofrio al Gianicolo (fig. 343). In questa scelta sembra pesare assai il giudizio di Longhi (e con esso quello di Venturi e di Van Marle), per cui la fase di inesorabile declino dell'artista era fissata a partire dal 1485-86. Le opere spartiacque ancora al di qua dell'involuzione dello stile dell'Aquila furono individuate nel *Trittico del Salvatore* del Prado e nella *Madonna degli uditori di Rota*, mentre la *Pala Caetani* di Capua divenne il simbolo del nefasto influsso degli umbri. La valutazione estremamente negativa della pittura di Pinturicchio, ma soprattutto di quella del Perugino degli anni ottanta inoltrati, provocò da un lato lo svuotamento del catalogo del pittore nell'ultimo quindicennio d'attività, ma dall'altro mi sembra che sia stato fuorviante nella misura in cui ha spostato l'attenzione sul rapporto col Perugino a scapito di quello col Pinturicchio, il vero protagonista del rinnovamento della pittura a Roma durante i pontificati di Innocenzo VIII e di Alessandro VI.

In conclusione, bisogna ricordare i contributi di Bruno Forastieri degli anni settanta e degli anni ottanta: la peculiarità di studioso *free-lance* gli ha consentito di approcciarsi senza troppe costrizioni ideologiche alla materia. A lui si deve nel 1980 il fondamentale recupero dell'identità storica del committente della *Madonna degli uditori di Rota*, troppo a lungo inchiodata al "monsignor Brancadoro" di cavalcaselliana memoria, così come la segnalazione della bella *Madonna col Bambino* oggi nella chiesa romana di Santa Maria Annunziata di Borgo (fig. 95).<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Un riflesso di ciò è nelle schede di Cavallaro 1992, num. 130 p. 257, e num. 131 pp. 257-258.

<sup>38</sup> Allo studioso va anche il merito di aver ricostruito nel 1991 la provenienza del *San Francesco* già Wildenstein (fig. 103), la cui commissione per la cappella privata del Palazzo Colonna di Tivoli era data per certa a partire da Hedberg 1980, p. 168.

## 2.5 Dalle tesi di dottorato di Gisela Noehles e di Gregory Hedberg all'approdo alla mostra su Antoniazio del 2013

L'interesse per la pittura di Antoniazio Romano da parte degli studiosi stranieri, così vivo nell'ambiente dei conoscitori tedeschi sullo scorcio dell'Ottocento, diminuisce man mano che ci si avvicina alla metà del Novecento: tra gli anni trenta e quaranta si segnarono però gli studi spagnoli di Elías Tormo y Monzó, che rilesse l'opera di Antoniazio principalmente in relazione alla committenza dei prelati spagnoli stabiliti a Roma. Allo studioso si deve anche l'ipotesi (dalla duratura fortuna negli studi) della provenienza del *Trittico del Salvatore* del Prado dalla chiesa romana di San Giacomo degli Spagnoli: come si vedrà a suo luogo, ciò non è per nulla certo.

Nel 1914 era stato Antonio Floriano a inaugurare gli studi spagnoli sul pittore con un articolo dal taglio ricognitivo, ma attento a evidenziare l'importanza della pittura dell'Aquila ancora una volta nel *Trittico del Salvatore* del Prado, ma soprattutto negli affreschi del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme. Saltando in avanti e accostandoci ai giorni nostri, bisogna ricordare i ripetuti interventi di Ximo Company (che nel 1984 rintracciò a Gandía una copia della *Madonna del Popolo*, fig. 311, della bottega di Antoniazio) mirati a ricostruire la storia artistica degli anni del pontificato borgiano, nonché i contributi di Felipe Pereda, incentrati sull'approfondimento della dimensione politica e religiosa della committenza spagnola di fine-secolo (si pensi alle pagine dedicate alla decorazione del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme).

Il giusto risarcimento arrivò con la tesi di dottorato difesa nel 1973 a Münster da Gisela Noehles, che si spese nel primo vaglio capillare di poco più di un secolo di studi e attribuzioni. La studiosa si mosse su più fronti: alle perlustrazioni sul territorio (pubblicò gli inediti pannelli oggi nel Pontificio Collegio Germanico-Ungarico) si affiancarono gli spogli archivistici, la lettura delle fonti erudite dei Sei-

Settecento e la smalzata indagine stilistica, imprescindibile per ridiscutere i confini del catalogo di Antoniazio, che aveva ormai superato il centinaio di pezzi.<sup>39</sup>

Lo sforzo compiuto dalla Noehles, purtroppo non ridotto in articoli e neppure tradotto in italiano, ha un rilievo tale da leggersi in continuità con la pionieristica riscoperta di Cavalcaselle e con la mirabile sintesi di Longhi. A lei si devono la pubblicazione dei pagamenti del 1500 per l'*Annunciazione Torquemada*, fin allora ritenuta dei primi anni ottanta, così come l'intuizione che la *Pala Costa* provenisse dalla Cappella di Santa Caterina in Santa Maria del Popolo, e la comprensione profonda del passaggio dal momento melozzesco di Antoniazio nei primi anni ottanta a quello debitore dei pittori di cultura verrocchiesca operosi per Sisto IV. A questo proposito va ricordato che negli anni in cui la Noehles scriveva la cronologia accettata per gli affreschi romani e lauretani di Melozzo era ancora quella proposta a suo tempo dallo Schmarsow, e questo è il motivo principale per cui l'ineccepibile lettura del ciclo tiburtino di Antoniazio Romano, cruciale per comprenderne lo stile nei primissimi anni ottanta, venne risospinto dalla studiosa molto più avanti nel tempo e assegnato a un ignoto pittore in equilibrio tra il magistero di Melozzo e quello di Antoniazio.<sup>40</sup> La necessità di confrontarsi con l'intero catalogo dell'Aquila, infine, ha avuto il benefico effetto di gettare le basi per il superamento del giudizio negativo emesso sulla produzione di fine secolo: le proposte di datazione all'ultimo decennio di numerose opere in cui è manifesto il debito verso la pittura di Pinturicchio stanno a testimoniare che si è imboccata la giusta direzione per la migliore comprensione dello stile tardo del maestro.

Passando oltre, rimane ancor oggi insuperata la quantità di opere censite da Gregory Hedberg per la sua tesi di dottorato, difesa a New York nel 1980. La ricerca dello studioso affondava le radici in primo luogo nel capillare studio del mercato antiquario e del collezionismo privato, attraverso lo spoglio meticoloso delle fototeche statunitensi ed europee, tanto che il suo lavoro può essere letto nell'ottica dell'aggiornamento (e soprattutto del superamento) dell'ultimo *Indice* berensoniano del 1968.

---

<sup>39</sup> La Noehles ridusse il catalogo delle opere di Antoniazio e della sua bottega a 97 pitture: per numeri esso è secondo solo alle 44 del catalogo di Paolucci del 1992.

<sup>40</sup> Noehles 1973, pp. 85-86.

Rispetto allo studio della Noehles, quello dell'americano aveva l'obiettivo altrettanto ardito di separare le "mani" responsabili dei 287 pezzi catalogati, ripartiti tra la produzione di Antoniazio, della sua bottega, del figlio Marcantonio, dei nipoti e di alcuni maestri anonimi, di cui quello che ancor oggi va sotto il nome di "Master of the Liverpool *Madonna*" ha retto meglio l'impatto negli studi successivi.<sup>41</sup> Dal punto di vista critico l'approccio di Hedberg è *grosso modo* in linea con la tesi del 1973, sebbene egli se ne discostasse calcando maggiormente l'accento sulla fase verrocchiesca di Antoniazio (col riprendere di fatto le idee di Zeri del 1953 e del 1955) e sull'influsso della pittura di Andrea Mantegna, in verità alquanto dubbio.<sup>42</sup>

La necessità di approfondire i problemi legati alla produzione della bottega di Antoniazio era d'altronde già stata avanzata dai tempi di Negri Arnoldi, e in tal senso alla fatica di Hedberg seguì immediata la presa di posizione di Roberto Cannata, che tra il 1981 e il 1983 avanzò alcune proposte critiche dalle pesanti ricadute negli studi dell'ultimo decennio del Novecento.<sup>43</sup> Nel clima di revisione dell'attività del maestro, condotta su basi prettamente stilistiche, egli isolò un gruppo di opere dai tratti fortemente melozzeschi gravitante attorno agli affreschi della chiesa tiburtina di San Giovanni Evangelista. Nacque così il Maestro di Tivoli, cioè l'*alter ego* di Antoniazio, che raccolse il meglio della produzione più geniale e innovativa del maestro romano tra la seconda metà degli anni settanta e la prima metà degli anni ottanta.

---

<sup>41</sup> Si tratta nello specifico di 215 opere spartite tra Antoniazio e la cerchia, di 61 espunzioni dal catalogo, e di 11 tavole non rintracciate. È più difficile a mio giudizio accogliere le proposte dello studioso in merito ai *corpora* del suo "Master of the Avignon Altarpiece", piuttosto che del "Master of the Rieti *Adoration*", o del "Master of the Nazzano Frescoes".

<sup>42</sup> Hedberg 1980, p. 46, e n. 220 p. 93, rintracciava l'influsso mantegnesco nei panneggi della santa Caterina della *Pala Costa*, così come nelle figurine angeliche della *Madonna col Bambino* del Metropolitan, nella *Madonna di Leone Magno* di Dublino, e nell'*Adorazione di Cristo con i santi Adrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini. A ciò si aggiunga la sua cauta ipotesi per cui la variazione della tipologia di panneggio introdotta nella *Pala Costa* e nella *Madonna in trono col Bambino e santi* di Palazzo Barberini fosse da accostare alla presenza a Roma dei fratelli Pollaiuolo.

<sup>43</sup> Pur non approfondendo il problema critico del Maestro di Tivoli, la sua presenza è ancora forte nelle pagine di Scarpellini-Silvestrelli 2004, p. 169.



Nella densa nota di accompagnamento al saggio del 1981 su Francesco da Montereale si consumò il sacrificio delle pagine longhiane e degli studi della Noehles: ad Antoniazio furono tolti il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, il ciclo di Tivoli, la *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum, l'*Annunciazione* del Pantheon, il *Giudizio particolare* della tomba de Coca alla Minerva (fig. 89), il *San Vincenzo Ferrer e il committente* di Santa Sabina, la *Madonna col Bambino e Santi* di San Paolo fuori le Mura, la *Madonna col Bambino* della Galleria Doria-Pamphili, la parete con la *Crocifissione* del ciborio di Urbano V in Laterano, la *Madonna col Bambino* di San Nicola alle Carceri e infine il *San Francesco in adorazione del Crocifisso* della Bucknell University. Al di là delle attribuzioni in sé, sulle quali si può discutere fino allo sfinimento, ciò che è importante sottolineare è che la personalità artistica ricostruita da Cannatà è sostanzialmente senza storia: non ha un passato e neppure ha una produzione successiva alle opere in cui si incarna il preciso riferimento alla lezione di Melozzo; essa è sciolta dalla valutazione globale dei fatti artistici romani tra l'ottavo e il nono decennio del secolo.

Antoniazzo Romano è uno tra i principali protagonisti delle mostre “diffuse” a Roma e nel Lazio che hanno come oggetto il primo Rinascimento nelle sue molteplici manifestazioni politiche, artistiche e culturali.<sup>44</sup> Nel cantiere di studi che si apre in occasione di quelle esposizioni nascono i primi contributi critici di Anna Cavallaro, che nel 1992 diede alle stampe la prima monografia italiana sul pittore, in concomitanza con il libello di Antonio Paolucci e con quello di Vitaliano Tiberia, incentrato sul ciclo fresco di restauro della Cappella Bessarione ai Santi Apostoli.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Il saggio di Pinelli del 1986 sulla pittura del Quattrocento a Roma e nel Lazio è troppo sintetico per essere preso in considerazione, ma bisogna almeno ricordare la posizione dello studioso circa gli affreschi di Tor de' Specchi, realizzati da un anonimo gozzolesco, e circa la Cappella Bessarione, in cui ad Antoniazio sarebbe stato affiancato dal giovane Melozzo (pochi anni prima, nel 1981, Claudia Haas aveva proposto la collaborazione dell'Aquila con Lorenzo da Viterbo).

<sup>45</sup> Con lo scoprimento nel 1960 dei resti dell'abside da parte di Clemente Busiri Vici si chiuse definitivamente la logorante questione della commissione bessarionea ad Antoniazio; ma solo nel 1992 è stata finalmente restituita leggibilità alle pitture, e con essa la possibilità di studiarle agevolmente. Quest'ultimo aspetto non è secondario, se si pensa che gli storici dell'arte per trent'anni si confrontarono con lo scarso materiale fotografico e con le difficoltà di accedere fisicamente a quell'angusto spazio. Nel 2001, al termine dei restauri agli affreschi della basilica

Nel 1993 è stato Stefano Tumidei a recensire approfonditamente quei tre testi, e con raro acume ne ha evidenziato i pregi ma anche i molti limiti legati ancora una volta alla scarsa comprensione dello stile del maestro. Non c'è molto da aggiungere alle parole spese a suo tempo dallo studioso, se non che il saggio di Paolucci si configura come un meditato ritorno alle posizioni longhiane, e che il volume della Cavallaro ha risentito in parte delle imprecisioni storiche di Hedberg (si pensi alla committenza del ciborio lateranense), e in parte dell'ombra lunga del Maestro di Tivoli, così da spiegare, ad esempio, l'esclusione della *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum dagli autografi del maestro e della sua bottega, al pari del *San Fabiano papa* e del *San Francesco in adorazione del Crocifisso*.<sup>46</sup>

Abbandonando queste riflessioni sul catalogo, è importante invece sottolineare qualche altro aspetto legato alla valutazione globale dell'arte del pittore nel volume della Cavallaro. Un punto teorico centrale nella sua visione dell'arte di Antoniazzo sta nell'accostamento della vasta produzione di *Madonne col Bambino*, destinate verosimilmente alla devozione privata, al periodo di *revival* bizantino degli anni sessanta-settanta, e soprattutto alla produzione da vero e proprio *madonnaro* per l'anno giubilare del 1475. Questa presa di posizione netta ha consentito alla studiosa di inserire un gran numero di tavole tra le più disparate negli anni attorno a quell'evento, a partire dalla *Madonna col Bambino* già in collezione Loeser a Firenze (fig. 299), per arrivare al trittichetto del Courtauld Institute (fig. 297).<sup>47</sup> La Cavallaro ha evidenziato inoltre la grande importanza che ha avuto l'attività per le confraternite romane, sia essa orientata verso gli apparati effimeri o verso la produzione artigianale, cogliendo in pieno le sfumature del radicamento della

---

eleniana, Tiberia è ritornato ampiamente sulla lettura del ciclo bessarioneo in chiave anti-turca, inserendola all'interno della più vasta riflessione iconologica sulla committenza artistica del cardinal Mendoza, che lo studioso ha orientato nel senso del rinnovato clima politico e religioso seguito alla *Reconquista* spagnola.

<sup>46</sup> Il volumetto di Paolucci, di taglio divulgativo, non è tuttavia esente da vistose imprecisioni, specie laddove a p. 15 è scritto che la *Madonna col Bambino* di Santa Maria in Cosmedin fu commissionata dal cardinale Levy nel 1475, riprendendo la notizia da Cavallaro 1984, p. 341.

<sup>47</sup> Cavallaro 1992, pp. 54-60. La medesima impostazione critica è nella mostra del 2013, per cui cfr. Cavallaro 2013, pp. 26-28.

bottega a Roma e nel contado laziale.<sup>48</sup> Di contro, sembra che il pittore si sia mosso a passo ridotto nel contesto più innovativo della Roma del secondo Quattrocento, attento solo ad assolvere le richieste delle fasce conservatrici della società, e forse ciò si deve anche alla difficoltà di riconoscergli alcune tra le più importanti commissioni romane degli anni ottanta.<sup>49</sup> Nelle pagine della studiosa la sua vena artistica è stata schiacciata dal confronto impari con i vari Ghirlandaio, Melozzo, Perugino, Piermatteo d'Amelia e Pinturicchio, tanto che pochi anni dopo, nelle giornate di studio del 1996, la visione dualistica e antitetica della pittura a Roma, secondo cui le scelte artistiche della Curia pontificia non si riverberarono nell'ambiente circostante, si è elevata a sistema nell'opposizione inconciliabile tra l'arte di Melozzo e quella di Antoniazio. Sarebbe da chiedersi se in quell'occasione la valutazione della pittura romana del primo Rinascimento non sia stata forse troppo tarata sulle esperienze sociali e culturali maturate nelle corti signorili del centro e del Nord-Italia.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Questo peculiare aspetto dell'attività della bottega del maestro è documentato in maniera capillare fin dentro i primi anni del Cinquecento, ma, data l'inevitabile usura dei manufatti, è anche quello su cui si può ragionare meno a livello di sopravvivenze materiali.

<sup>49</sup> L'idea dello stile di Antoniazio immobile e refrattario, legato al più rigido conservatorismo, è stata amplificata da Cladio Strinati in occasione della vasta ricognizione del 2008 sull'arte del Quattrocento a Roma (cfr. Strinati 2008, pp. 38-39). In quel contributo, quasi in barba alla nemesi cavalcaeselliana, l'autore ha proposto di scindere la figura dell'*Antonius* della *Madonna del Latte* di Rieti del 1464 dalla restante produzione dell'Aquila, accostando a questo improbabile maestro le *Fatiche di Ercole* di Palazzo Venezia e la *Madonna col Bambino* del Pio Sodalizio dei Piceni (ma su quest'ultima egli si era già espresso in tal senso in Roma 1984, pp. 370-371).

<sup>50</sup> Molti dubbi sull'assunto di fondo sono stati espressi poco dopo da Enrico Parlato nella recensione di Modigliani-Parlato-Piacentini 1999, p. 43. In quelle giornate di studi va segnalato però il risarcimento di Sandro Santolini alla figura di Pancrazio Jacovetti da Calvi nell'Umbria: già l'anno precedente lo studioso aveva restituito al maestro gli affreschi della chiesa di San Biagio a Corchiano (nel 1970 inseriti da Italo Faldi nel *corpus* del Maestro di Corchiano). Si tratta di uno dei rari (ma felici) casi del recupero della consistenza storica di un artista operoso in territorio laziale e verosimilmente anche a Roma nella cerchia di Antoniazio. Qui segnalo pure il recentissimo ritrovamento dei pagamenti a Giovanni Grande e all'aiutante Giuliano per la realizzazione della decorazione pittorica della Cappella dei Santi Cosma e Damiano nella chiesa di San Pietro ad Anticoli Corrado (l'importanza degli affreschi è stata sottolineata da Zeri 1984, a sua volta ripreso da Angelini 2014, p. 262). Il merito si deve a Alexis Gauvain, che ha ragionevolmente proposto di

Lo studio del 1992 è trapassato interamente nella mostra romana del 2013, la prima monografica dedicata ad Antoniazio, e si può dire che questa sia nata già adulta e certa dei suoi mezzi (e dei suoi limiti). L'intelaiatura teorica è sostanzialmente identica, salvo alcune minime correzioni alla cronologia e al catalogo derivate dall'aggiornamento sugli studi degli ultimi due decenni, e dal recupero bibliografico di alcuni contributi utili per scandire meglio gli apporti stilistici all'attività giovanile del pittore. Il passaggio del camerte Giovanni Boccati (o Giovan Angelo d'Antonio) all'Aracoeli ha fatto ulteriore chiarezza sulla successiva commissione ad Antoniazio da parte di Lelio della Valle, sinteticamente ricordata da Joahnna Heideman nel 1982 ma non recepita dagli studi, al pari della giovanile commissione ad Antoniazio e al fratello Nardo per la cappella di Riccardo Sanguigni in Sant'Apollinare, il cui contratto era stato rintracciato da Sandro Corradini nel 1980. Gli affreschi della Camera di Santa Caterina, restaurati – in maniera discutibile – per l'occasione, sono stati idealmente collocati al centro dell'attività matura del maestro, quale si è dipanata alle pareti dell'ultima sezione espositiva a lui dedicata. Sembra quasi di essere ritornati al giudizio entusiasta espresso a suo tempo da Gottschewski, anche se, nell'economia dell'insieme, Antoniazio è uscito ancora una volta con le “ossa rotte” dall'accostamento di molte pitture che non hanno reso merito alla qualità della sua tarda produzione, e che semmai hanno lasciato intravedere l'apporto autonomo di numerosi aiuti che frequentarono la sua bottega a cavallo tra gli anni ottanta e la fine del secolo.<sup>51</sup>

Nel 1994 le incrollabili certezze sulla cronologia dell'attività romana di Melozzo da Forlì sono svanite di fronte all'attenta disamina di Tumidei, capace di smontarle e di ricostruirne la vicenda artistica con profonde ripercussioni sulla comprensione

---

identificare nel primo pittore il *Johannes Magnus* che compare tra i firmatari dello *Statuto* della confraternita di San Luca nel 1478 (cfr. Gauvain 2014, pp. 114-140, e in particolare le pp. 120-125 e 127).

<sup>51</sup> Si pensi ad esempio all'*Annunciazione* del Pontificio Collegio Germanico-Ungarico (Antoniazio Romano 2013, cat. 30 p. 126) e all'*Annunciazione* di Palombara Sabina (figg. 357 e 358, cat. 151), entrambe assegnate al pittore, anche se nel primo caso col concorso della bottega.

della pittura romana e centro-italiana dell'ultimo terzo del Quattrocento.<sup>52</sup> Nel 2005 l'esposizione su Marco Palmezzano ha consentito allo studioso di ritornare per un'ultima volta sulla complessa questione delle presenze melozzesche a Roma tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta, e di lanciare così ulteriori proposte per chiarire i termini del rapporto del primo allievo di Melozzo con l'arte dell'Aquila. Sul versante romano degli studi le molte pagine di Tumidei non hanno portato però alla necessaria ridiscussione delle acquisizioni critiche ormai calcificate attorno al saggio longhiano del 1927, né tantomeno si sono imposte nella valutazione della complessità del lavoro della bottega del maestro, in cui singoli pittori, pur riconoscibili in certi casi, si adeguarono mimeticamente alla volontà del maestro, a tal punto che ancor oggi non si riesce a rintracciare se non in minima parte il loro operato al di fuori delle prestigiose imprese da lui condotte (si pensi agli affreschi di Tivoli, a quelli del ciborio lateranense, per arrivare al catino sessoriano).

Nel tentare un approccio che scarti di lato rispetto alla tradizionale lettura del percorso artistico di Antoniazio è perciò necessario ripartire da lì, come dai contributi che Pietro Scarpellini ha riservato all'attività romana di Perugino e soprattutto di Pinturicchio: leggere le opere romane dal punto di vista della ricezione e della rielaborazione da parte di Antoniazio consentirà di ridiscutere i termini del giudizio per troppo tempo negativo (e riduttivo) sulla sua tarda produzione, e avrà la conseguenza non secondaria di verificare, incrociandole, le cronologie del romano e dei pittori forestieri.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> In occasione della mostra forlivese su Melozzo del 2011, che idealmente ha risarcito quella fascista del 1938 con l'arrivo di tutti i lacerti d'affresco della Pinacoteca Vaticana, il saggio di Gerardo De Simone dedicato ai rapporti del forlivese con Roma è stato dirottato sui difficili problemi legati alla pittura di Lorenzo da Viterbo, e Antoniazio Romano ha recitato quasi il ruolo di comprimario. Ciò non toglie che in quelle pagine lo studioso ha aperto all'assegnazione all'Aquila dell'*Annunciazione* della chiesa romana di San Saba (fig. 10), ha fatto sua la proposta bellosiana della paternità di Antoniazio per la *Madonna col Bambino* della chiesa dei Santi Domenico e Sisto (fig. 1), fin allora mai presa in considerazione dagli studi romani, e ha appoggiato con forza la committenza caetana per il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (ma per la logora questione del riconoscimento dei due committenti si rimanda qui alla scheda dell'opera).

<sup>53</sup> Nelle pagine che dedico espressamente alla vicenda artistica di Antoniazio molto si deve alla recente monografia di Cecilia Martelli su Bartolomeo della Gatta, in special modo alla sezione

---

relativa alla cruciale commissione della Cappella Sistina. Non è tra gli interessi dell'autrice la verifica della portata di quei testi figurativi nel panorama romano e laziale, ma anche il confronto con l'opera di Antoniazio contribuisce a validare le ipotesi lì messe in campo. In questo senso gli studi recenti di Fabio Marcelli su Piermatteo d'Amelia e la mostra del 2009 sono un ulteriore referente naturale perché la prospettiva storica e artistica in cui inquadrare l'opera dell'Aquila abbia un respiro tale da consentire di superare l'autoreferenzialità della sua pittura.

### 3. La biografia di Antoniazio Romano attraverso i documenti

La documentazione archivistica relativa ad Antoniazio Romano presenta alcune caratteristiche peculiari, come si vedrà più approfonditamente nelle pagine seguenti.<sup>54</sup> Innanzitutto, alla pressoché totalità della produzione su tavola non corrisponde un'altrettanto vasta conoscenza dei contratti che egli stipulò con i committenti, siano essi laici o ecclesiastici, nobili romani o esponenti del ceto borghese. Viceversa, per le decorazioni murali, abbiamo sì alcuni riscontri notarili, ma purtroppo non si riferiscono alle sopravvivenze materiali, se non nei casi dell'abside della Cappella Bessarione ai Santi Apostoli (fig. 18) e della decorazione delle sale del Castello Orsini-Odescalchi di Bracciano. Non solo, la gran messe di pagamenti riguardanti l'attività più minuta e umile per le confraternite romane è a livello quantitativo la parte predominante negli ultimi due decenni d'attività, e permette di conoscere meglio l'ampia gamma di prestazioni che egli fornì attraverso la sua bottega. Lo stesso vale per le commissioni ricevute dalla corte papale: l'enorme quantità di stendardi, di bandiere e di pitture effimere dà la misura della spiccata propensione imprenditoriale del maestro, ma molto meno delle sue effettive qualità di artista. È superfluo aggiungere che poco o nulla si sa dei tanti aiuti all'opera nella sua brulicante bottega, tanto quanto dei pittori di minore caratura che egli assoldò per le commissioni più impegnative: si pensi al ciclo di *Tor de' Specchi* (figg. 59-64), o agli affreschi del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 327). Sotto la supervisione del maestro i pennelli di questi gregari si conformavano precisamente alle sue indicazioni, e il controllo sulla qualità delle opere, se si considerano ad esempio le numerose copie dell'icona "lucana" di Santa Maria del Popolo, era tale per cui esse risultano condotte sì con la passiva riproduzione dei disegni e dei cartoni del maestro, ma, allo stesso tempo, con somma sapienza artigiana.

---

<sup>54</sup> I numeri romani che compaiono nelle note successive rimandano ai documenti dei registi inseriti alla fine del capitolo. Lì sono contenute le indicazioni bibliografiche cui riferirsi per consultare la trascrizione dei documenti, nei casi in cui questi non siano stati riportati nei luoghi più appropriati del testo.

Un'altra considerazione è relativa alla distribuzione cronologica del materiale documentario nel corso dei quarant'anni di attività: purtroppo l'ottavo e il nono decennio del secolo, in cui si collocano alcune tra le prove più importanti del maestro, sono poveri di indicazioni sia a livello di committenza che di riscontri cartacei. Questo vuoto non è stato colmato di molto dagli studi recenti rispetto agli scavi archivistici condotti alla fine dell'Ottocento: la conoscenza documentaria del pittore si fonda ancor oggi *in primis* sugli sforzi di Corvisieri, di Bertolotti e di Müntz. Solo attraverso il confronto stilistico costante con la produzione pittorica dell'Italia centrale e meridionale, cioè con il primo bacino di ricezione delle novità formali e iconografiche che nascevano a Roma nella bottega del pittore, si riesce in parte ad aggirare tale problema. Avendo già evidenziato nella fortuna critica l'errore storiografico relativo alla presunta collaborazione con i fratelli Ghirlandaio in Vaticano, per la quale, è bene ribadirlo, non esiste alcuna nota di pagamento, si può quindi procedere nel ricostruire per sommi capi la vicenda biografica e artistica di Antoniazio.

La data di nascita di Antonio di Benedetto Aquili è ancor oggi avvolta nel mistero, così come poche sono le certezze sull'attività del padre, anch'egli pittore, e probabilmente da identificare in Benedetto di Bartolomeo detto "Cornacchia".<sup>55</sup> Tale soprannome, se ricollegato al cognome di famiglia, rende verosimile che i documenti rintracciati a suo tempo da Anna Maria Corbo, e scalati tra il 1423 e il 1429, siano da riferire alla più antica attività della bottega paterna.<sup>56</sup> Benedetto viveva nel rione Colonna, dove pure Antoniazio ebbe casa e bottega per tutta la sua vita in Piazza Cerasa (*grosso modo* corrispondente all'odierna Piazza Rondanini), e

---

<sup>55</sup> Lo stemma della famiglia Aquili è il secondo in basso partendo da sinistra nella miniatura che apre gli statuti dell'Arte della Pittura: la recente, buona riproduzione fotografica è in *Antoniazio Romano* 2013, p. 91.

<sup>56</sup> Vanno quindi esclusi gli atti relativi al Benedetto pittore del rione Ponte (Corbo 1969, p. 194), e resta qualche dubbio sul pagamento del 30 giugno 1419 segnalato in Cavallaro 1992, n. 62 p. 155, dal momento che non vi è specificato il rione d'appartenenza del pittore. All'attività più antica di Benedetto Aquili vanno aggiunti i documenti del 22 ottobre 1428 e del 26 ottobre 1429 (registro di Benedetto, numm. III-IV).



l'ultimo atto notarile in cui è ricordato risale al 28 giugno 1451, per cui è possibile che egli morisse di lì a poco.

Passando ora a considerare brevemente gli atti in cui la famiglia del pittore appare al gran completo, stupisce il fatto che non siano mai menzionati né Giuliano di Benedetto, né Antonio di Giuliano, entrambi pittori. Il primo compare anche negli *Statuti* dell'Arte della Pittura del 1478, ed è citato di solito in quanto fratello di Antoniazzo.<sup>57</sup> Ritornando però alla fonte letteraria segnalata a suo tempo dal Müntz, Gaspare Pontani scrisse che il 23 luglio del 1484 Giuliano e Antonio furono banditi dai territori della Chiesa a causa del disegno satirico fatto dal figlio, in cui egli aveva rappresentato lo stallo e i sollazzamenti degli assediati papali alle porte di Cave.<sup>58</sup> Il fatto che il nome di Antoniazzo non sia citato in rapporto alla vicenda non è risolutivo, ma tuttavia è possibile che costoro fossero estranei al *clan* degli Aquili, e magari discendenti dell'altro Benedetto pittore del rione Ponte.

La forma dispregiativa del nome di Antonio è contenuta nel primo documento noto sul pittore, ossia nelle carte del tribunale criminale di Roma.<sup>59</sup> A causa di una lite (o di un qualcosa di simile) scoppiata con un tale Mancino Ogliararo, *Antonaccio* fu condannato al pagamento di due denari e ventuno bolognini. Dal momento che nell'atto egli non è qualificato come *magister*, la Cavallaro ha giustamente ipotizzato che al tempo non avesse ancora compiuto i venticinque anni, e ha proposto ragionevolmente che la data di nascita vada collocata tra il 1435 e il 1440.<sup>60</sup>

Per avere notizie sull'attività pittorica bisogna aspettare però il dicembre del 1463, quando il suo nome compare nel *Diario* di Lelio della Valle. In quelle pagine il nobile romano annotò metodicamente tutte le spese sostenute per la decorazione della

---

<sup>57</sup> Si veda quantomeno il recente Cavallaro 2013, n. 3 p. 44.

<sup>58</sup> Müntz 1882, n. 1 p. 29; il medesimo evento è raccontato in forma anonima dall'Infessura: cfr. Infessura-Tommasini 1890, pp. 147-148.

<sup>59</sup> Regesto di Antoniazzo num. I. La forma latina *Antonius* (o il corrispettivo italiano Antonio) compare nei documenti numm. VIII e XVIII, ed è impiegata per firmare la *Madonna del Latte* di Rieti (1464) e il *Trittico* di Subiaco (1467), oltre che negli *Statuti* dell'Arte della Pittura. Nel *Trittico Caetani* di Fondi (1476) si ha la prima occorrenza della firma *Antoniatius*, e in questa forma (declinata nelle varianti Antonatzius, Antonacio, Antonaczio, Antonaço, Antonazo, Antoniazo, Antonaccio e Antoniacco) egli compare nella maggior parte degli atti notarili.

<sup>60</sup> Cavallaro 1992, p. 31.

propria cappella gentilizia in Santa Maria in Aracoeli: tra quel mese e il successivo Antoniazzo ricevette dei pagamenti per un totale di quaranta ducati e mezzo.<sup>61</sup> La somma pagata è notevole, e in primo luogo fa riflettere sulla notorietà del pittore a quelle date: il suo nome era già sinonimo di affidabilità e di qualità, tanto da venir scelto da uno degli esponenti più in vista della nobiltà romana. Secondariamente questa precisazione documentaria recente permette di anticipare gli inizi della sua attività, che di solito si fa partire dalla data del 1464 iscritta nella *Madonna del Latte* di Rieti (fig. 3). Questa tavola difficilmente potrà continuare ad essere considerata la primizia del pittore, per il cui esordio bisogna invece guardare a ciò che resta della miglior pittura romana della seconda metà degli anni cinquanta e dei primissimi sessanta.

La prestigiosa commissione per il Della Valle precede di pochissimo il primo contratto stipulato da Antoniazzo con il cardinale Bessarione per la decorazione della Cappella di Sant'Eugenia, di San Michele arcangelo e di San Giovanni Battista nella basilica dei Santi Apostoli. Oggi sopravvivono solamente gli affreschi citati nell'accordo del 14 settembre del 1464, perfezionato il 23 agosto dell'anno successivo con precise indicazioni circa la restante decorazione del sacello.<sup>62</sup> Curiosamente in entrambe le scritture non si menziona il costo dell'opera, ed è questo il motivo principale che mi porta a credere, con molta cautela, che un'intesa economica tra il porporato e il pittore fosse stata già stretta in precedenza, e che quindi nel settembre del 1464 i lavori fossero pronti a partire, se non già avviati. In tal senso una traccia potrebbe essere il testamento del Bessarione steso a Venezia il 17 febbraio 1464, in cui si diedero le direttive sulle modalità con cui andava portata a termine la decorazione della cappella, ma anche lì senza fare il nome del pittore a cui era stata affidata l'opera.

Capace di accaparrarsi la committenza di un porporato tra i più influenti della corte pontificia, Antoniazzo nel 1464 fu all'opera insieme a tanti altri pittori romani per realizzare gli apparati effimeri per l'incoronazione di Paolo II, come si desume dai pagamenti del primo ottobre di quell'anno.<sup>63</sup> L'introduzione alla corte del Barbo

---

<sup>61</sup> Regesto di Antoniazzo num. II.

<sup>62</sup> Numm. V e VII.

<sup>63</sup> Num. VI.

avvenne di lì a poco, dal momento che è del 10 novembre 1466 un pagamento di cinque fiorini per la pittura di una sorta di alcova destinata all'appartamento del pontefice in Vaticano.<sup>64</sup> Non sappiamo se prima di questa data egli ebbe modo di vedere e studiare le pitture che fra Angelico e soprattutto Piero della Francesca avevano lasciato in quei luoghi, ma certo l'occasione che si presentò allora fu colta, se si va con la mente alla seconda pala d'altare da lui firmata e datata.

Circa la consistenza dell'operato di Piero alla corte di papa Pio II, è necessaria qui una piccola digressione, funzionale allo svolgimento del successivo capitolo sull'arte di Antoniazio. Dagli studi del Müntz sui documenti della Camera Apostolica legati al pontificato piccolomineo, l'unico pittore che emergeva quale esecutore di svariate commissioni papali era Pietro di Giovenale, figlio d'arte del pittore orvietano già attivo alla corte di Eugenio IV e di Niccolò V. Per papa Pio II Pietro realizzò la decorazione della volta della Cappella di Sant'Andrea in San Pietro, nonché non meglio precisate pitture nella Camera del Pappagallo al primo piano dei Palazzi Vaticani.<sup>65</sup> Il punto di svolta per collocare con certezza Piero della Francesca sulla scena romana è invece originato dal saggio di Giuseppe Zippel del 1919, in cui si diede conto della nota di pagamento effettuato dalla Camera Urbis al pittore di Borgo per la cifra parziale di centocinquanta ducati, dovutigli per i lavori che egli portava avanti nelle stanze del pontefice. Il cantiere si era aperto già nel settembre del 1458, e nei primi mesi del 1459 era tutto pronto per accogliere finalmente la decorazione pittorica.<sup>66</sup>

Il contributo di Zippel è stato di fondamentale importanza per gli studi successivi, poiché è lì che si è affacciata per la prima volta l'ipotesi che gli affreschi di Piero fossero stati distrutti poco dopo il loro licenziamento, cioè durante i torbidi del 1459-60, nei lunghi mesi in cui il pontefice fu assente da Roma perché impegnato nella Dieta di Mantova. La precoce scomparsa dell'opera di Piero era conseguente all'identificazione degli appartamenti papali con le *camerae combustae* indicate in una lunga sequenza di pagamenti, scalati tra il marzo e l'agosto del 1460,

---

<sup>64</sup> Num. VIII.

<sup>65</sup> Si vedano le molte note di spesa in Müntz 1879, pp. 263-292.

<sup>66</sup> Rubinstein 1957, I, pp. 122 e sgg.; i documenti prodotti a suo tempo dalla studiosa vanno integrati con le due ulteriori note recuperate da Sicurezza 2009.

per le febbrili opere di ristrutturazione dovute all'appressarsi del pontefice sulla via del ritorno a Roma. Tali ambienti erano situati al primo piano dei Palazzi Vaticani ed erano contigui alla Camera del Pappagallo, che si sa bruciata anch'essa, e per la quale risultano ancora pagamenti in atto nel 1463. Ciò che non si spiega molto bene nella proposta dello Zippel è il fatto che i pagamenti indichino solamente i rifacimenti delle parti lignee compromesse e delle decorazioni in foglia d'oro dei camini e dei restanti partiti decorativi, senza alcuna menzione dell'impiego di pittori. Viene da pensare, allora, che in quelle sale forse non vi era alcuna decorazione che meritasse di essere racconciata o ridipinta del tutto. L'ipotesi dello studioso divenne tuttavia certezza vera e propria per la penna di Eugenio Battisti nella sua monografia su Piero: egli arrivò a escludere la presenza delle stanze affrescate dal Borghigiano in qualsiasi altra zona del palazzo poiché, non si capisce come, esse dovevano avere il soffitto a capriate lignee, così da agevolare la propagazione dell'incendio.<sup>67</sup> Su questa traiettoria ermeneutica, dimentica ormai del valore dubitativo che Zippel assegnava alla sua ipotesi, si è innestato recentemente il contributo di Claudio Strinati nel saggio di accompagnamento alla mostra del 2008 sull'arte a Roma nel Quattrocento, il cui traguardo finale è stato l'azzeramento della componente pierfranceschiana nello sviluppo della pittura romana di metà secolo. Come si vedrà nel capitolo successivo, i testi pittorici sopravvissuti a Roma e nel Lazio indicano invece che la riflessione dei pittori locali sul lascito di Piero fu intensa e continua lungo tutto il settimo decennio.<sup>68</sup>

Tornando ad Antoniazio, nel corso degli anni sessanta si intensificarono i rapporti con l'ordine francescano, complici verosimilmente le prove dell'Aracoeli e dei Santi Apostoli, così che il 2 ottobre del 1467 egli firmò il *Trittico* destinato alla chiesa di San Francesco a Subiaco (fig. 56). Esso precede di poco la data del 1468 iscritta nella scena del *Funerale di santa Francesca Romana* nella cappella del monastero di Tor de' Specchi, una commissione che, sebbene ancor oggi non siano stati rintracciati né il contratto né i pagamenti, mostra la sua sapiente regia.

---

<sup>67</sup> Battisti 1992, I, pp. 84-87, e II, doc. LX pp. 612-613.

<sup>68</sup> Cfr. Angelini 2014, pp. 262-263, per l'ipotesi che Piero affrescasse una figura di pontefice assiso in trono; e qui la scheda di catalogo num. 2 relativa all'*Annunciazione* della chiesa romana di San Saba per ulteriori ipotesi sulle pitture di Piero in Vaticano.

La committenza francescana rimase una delle corsie preferenziali nella lunga carriera del maestro, come vedremo, ma ora bisogna introdurre l'aspetto relativo alla sua vita pubblica e al rapporto con le confraternite romane. Nel biennio 1469-70 Antoniazio fu per la prima volta tesoriere della confraternita del Gonfalone: l'autorevole carica assunta permette di cogliere meglio le doti di rigore e di oculatezza dell'uomo, e aiuta a capire in che modo egli ottenesse le numerosissime commissioni di pitture di livello non più che artigianale, eseguite per soddisfare le esigenze quotidiane della vita confraternale. Egli, contemporaneamente nelle vesti di tesoriere del Gonfalone e di pittore, ricevette in quel biennio cinquanta ducati dall'ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum per aver dipinto un gonfalone commissionatogli da tale Angela, vedova di Apollinare.<sup>69</sup> L'Aquili, inoltre, esercitò le funzioni di camerlengo in un momento molto importante per la vita delle confraternite romane: l'8 novembre del 1470 ricoprì tale ruolo a seguito dell'unione sotto le insegne del Gonfalone di cinque tra le maggiori confraternite della città, ossia della Frusta, della Maddalena, dell'Annunziata, dei Santi Quaranta Martiri, e di Santa Lucia.<sup>70</sup>

Al 1469 risalgono infine i primi contatti accertati con gli agostiniani di Sant'Agostino, proseguiti fin quasi il 1500: l'opera prestata dal maestro riguardava in quel caso la policromia di uno stemma del cardinale d'Estouteville, che al tempo era impegnato nella faticosa ricostruzione della chiesa.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Num. XI.

<sup>70</sup> Num. XV. A partire dalla fine degli anni ottanta i registri della confraternita contengono numerosi pagamenti al maestro. Essi vanno dalla policromia e indoratura di sculture (numm. XL, XLV, e XC), alla realizzazione di insegne, di stendardi e di stemmi in occasione delle processioni per le festività dei santi titolari (num. XLII, LXV, LXVIII, LXIX, e LXXII), ai lavori di decorazione pittorica delle chiese di riferimento delle confraternite consociate (numm. XLI, LVI, e LVII). Sull'unione delle cinque confraternite citate si rimanda in primo luogo a Esposito 2013, pp. 56-57 e 61-62 (con bibliografia precedente: n. 9 p. 63), e a Pagano 1990, pp. 21-28.

<sup>71</sup> Una menzione a parte merita il "mastro Antonio pentore" al lavoro per Sant'Agostino in opere di pittura di livello non più che artigianale tra il 1483 e il 1498 (numm. XLV, XLVI, L, LII, LXXI). Ho optato per mantenere tali documenti nel registro di Antoniazio, benché resti qualche dubbio sulla possibile omonimia, dal momento che l'Aquili compare nelle note di pagamento degli agostiniani per altrettante piccole commissioni (numm. XII, XXIII, LX, LXI, LXIV). Altri stemmi del

Due altri avvenimenti, fondamentali per comprendere gli inizi della fortuna dell'Aquili quale copista di immagini sacre, si collocano verosimilmente tra la fine del settimo e l'inizio del decennio successivo. Il probabile arrivo a Roma del signore di Pesaro Alessandro Sforza tra il 1469 e il 1470 per ricevere l'investitura a comandante delle truppe pontificie è all'origine della prima commissione: ad Antoniazzo fu richiesto di copiare l'icona "lucana" di Santa Maria Maggiore, e a Melozzo da Forlì, giunto anch'egli a Roma da poco, quella di Santa Maria del Popolo. Entrambe le opere sono perdute, ma la menzione del pittore al pari di Melozzo permette di evidenziare una volta di più come a queste date egli fosse il maestro più autorevole da proporre a committenze forestiere di rango elevato.

La seconda commissione è invece citata in un passo del *Diario* di Stefano Infessura, in cui si rammenta che il 3 novembre del 1470 fu inaugurata la chiesetta di Santa Maria della Consolazione, dove Antoniazzo aveva dipinto l'immagine della *Madonna col Bambino* (fig. 72) in onore di quella che si era mostrata miracolosa poco tempo addietro. L'attività del pittore quale copista sarà da me approfondita successivamente, e qui basti ricordare che l'evento miracoloso, sia esso da ricondurre al 1467, come ritengo plausibile, o al 1470, come è tradizionalmente inteso dagli studi, si inserisce all'interno del più ampio bisogno di nuovi poli di attrazione religiosa che si manifestò congiuntamente nella Viterbo orsiniana con la *Madonna della Quercia*, nella Genazzano colonnese con la *Madonna del Buon Consiglio* (fig. 52), e nella Roma paolina, con la *Madonna della Consolazione*, appunto.

L'ottavo decennio si chiuse con il contratto del 3 ottobre del 1470 tra il nobiluomo romano Riccardo Sanguigni e i pittori Antoniazzo e Nardo: i due fratelli furono chiamati ad eseguire congiuntamente la decorazione pittorica della Cappella Sanguigni in Sant'Apollinare, purtroppo scomparsa.

Questa scrittura, il cui recupero storiografico è recentissimo, offre la possibilità di un breve *excursus* sui pochi documenti relativi a Nardo di Benedetto, che forse è stato messo ai margini degli studi sulla pittura romana della seconda metà del Quattrocento con troppa leggerezza. Il documento più antico relativo al fratello di

---

cardinale francese gli furono richiesti dall'ospedale di San Giacomo degli Incurabili nel 1480 (num. XIX).

Antoniazzo risale al 4 marzo 1452, quando a Nardo e a Giuliano Giunta fu pagata dalla Camera Apostolica la somma di quarantotto ducati per la pittura di insegne dell'imperatore Federico III (1415-1493), realizzate in occasione della solenne incoronazione in Vaticano del 19 marzo. A partire da questo documento si è ipotizzata l'anzianità di Nardo rispetto ad Antoniazzo: se si riconsidera globalmente la ricca documentazione sulla famiglia Aquili, tuttavia, non è per nulla certo che le cose stiano in questo modo, dal momento che non è mai esplicitata la primogenitura di un fratello rispetto all'altro.<sup>72</sup> Poco più di un decennio dopo, il 30 agosto del 1464, troviamo Nardo insieme ad Antoniazzo al lavoro nel brulicante cantiere di San Pietro in Vaticano, entrambi pagati per stendere dell'intonaco.<sup>73</sup> Il fratello di Antoniazzo godette di una buona autorevolezza nell'ambiente pittorico locale, dal momento che compare come quarto firmatario negli *Statuti* dell'Arte della Pittura del 1478. Inoltre, da un atto notarile del 14 ottobre 1483 sappiamo che al tempo era sposato con tale Pellegrina, e che entrambi promettevano di pagare la notevole somma di cento ducati in due anni all'ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum.<sup>74</sup>

L'attività pittorica autonoma, sfuggita agli studiosi del Novecento, si ricava da una nota dell'anno 1485 contenuta proprio nel *Libro dei Necrologi* di tale confraternita: Nardo aveva infatti decorato in quel giro di anni l'abside della cappella dell'ospedale del Salvatore.<sup>75</sup> Sebbene tali pitture siano perdute e non se ne conosca nemmeno il contenuto iconografico, queste poche indicazioni devono far riflettere sulla possibilità che egli affiancasse il fratello Antonio, forse nel momento in cui la

---

<sup>72</sup> L'ipotesi è in Cavallaro 1992, p. 32.

<sup>73</sup> Regesto di Nardo num. II: è interessante notare che in quel pagamento il nome del pittore compare nella forma *Bernardus*. Per l'ipotesi che il suo nome completo sia *Leonardus* si rimanda a Mazzalupi 2014, n. 40 p. 15. Va qui ricordato che il "Leonardo quondam Benedicti pictori" citato da Corradini 1980, n. 9 p. 40, in relazione a Nardo di Benedetto fratello di Antoniazzo, potrebbe riferirsi anche a un figlio dell'omonimo Benedetto pittore del rione Ponte.

<sup>74</sup> Regesto di Nardo num. IX. Dal regesto del figlio Evangelista, num. I, sappiamo che questi era nato dal primo matrimonio con tale Francesca, il cui testamento risale al 28 febbraio 1480. "Nardo de Benedicto pentore" abitante nel rione Colonna compare pure nel *Libro dei fratelli di Santa Maria in Portico* (non databile, compilato a partire dal 1470): cfr. Egidi 1908, II, p. 538.

<sup>75</sup> L'unica menzione che ho rintracciato, in cui si rileva l'importanza della commissione, è in De Nicola 1909, n. 4 p. 47.

bottega di Piazza Cerasa si avviava a dominare il mercato artistico romano. Infine, ancora vivo e all'opera per la fabbrica di San Giovanni in Laterano nel 1498, egli morì prima del 28 marzo del 1502, dal momento che in un atto notarile vergato in quel giorno il suo nome compare preceduto dal *quondam*.<sup>76</sup>

Alla metà degli anni settanta Antoniazio fu raggiunto da una nuova commissione di prestigio: nel maggio del 1476 firmò e datò il trittico della *Madonna in trono col Bambino e Onorato II Caetani, tra i santi Pietro e Paolo* (fig. 100), uno dei vertici della produzione artistica della prima maturità, destinato alla chiesa di San Pietro a Fondi. Nel frattempo a Roma continuava instancabile l'attività diplomatica volta a consolidare la posizione di preminenza tra i pittori locali, e, finalmente, il 17 dicembre 1478 egli fu eletto console della nascente Arte della Pittura, insieme al miniatore francese Jacopo Ravaldi e al romano Cola Saccoccia, primo firmatario ma purtroppo pittore ancora senza opere.

Tale posizione di rilievo, per non dire di dominio, è alla base della peculiare prassi adottata dall'Aquila lungo tutto il decennio successivo: i pittori forestieri più importanti chiamati a Roma dal pontefice furono a lui consociati nelle imprese pittoriche che necessitavano in città dell'organizzazione di una bottega ben avviata.<sup>77</sup> Il primo caso è quello di Melozzo da Forlì, con il quale Antoniazio, dopo aver partecipato alla comune commissione per lo Sforza, lavorò insieme per la decorazione delle nuove sale della biblioteca del Platina. I pagamenti scalati tra il 30

---

<sup>76</sup> Regesto di Nardo num. XII.

<sup>77</sup> La sola eccezione nel corso del nono decennio è data dal cantiere della Cappella Sistina, ma proprio perché vi fu una "migrazione" massiccia da Firenze per terminare l'opera nel più breve tempo possibile. Antoniazio si associò anche a pittori di importanza minore, quali il senese Pietro di Turino, con cui lavorò nei Palazzi Vaticani nel 1483: il contratto è interessante poiché è scritto espressamente che il maestro romano, se costretto da necessità, avrebbe potuto inviare degli aiutanti di bottega a lavorare in sua vece (num. XXII). Pietro di Turino si stabilì a Roma e vi stette per lungo tempo, come è attestato dai lavori eseguiti durante il brevissimo pontificato di Pio III (cfr. Müntz 1898, p. 276), e dall'esecuzione degli affreschi dell'abside della chiesa di Sant'Omobono nel 1510. Forse Antoniazio fu in rapporti di lavoro con il meridionale Francesco Cicino da Caiazzo, al quale aveva prestato una piccola somma di denaro nel 1486 (num. XXXII): il documento è stato recentemente rivalutato nell'ottica della pittura napoletana di fine secolo da Salvatore 2000, p. 137.



giugno 1480 e il 10 aprile 1481 indicano un rapporto paritario tra i due, dal momento che il Platina annotò indistintamente entrambi per l'esecuzione sia delle pitture che dei fregi decorativi.<sup>78</sup> Proseguendo la serie di cooperazioni illustri, il 20 novembre 1484 Antoniazio fu affiancato dal Perugino, e il 14 gennaio 1485 da Piermatteo d'Amelia. Nel primo caso si tratta del pagamento per gli apparati realizzati in occasione dell'elezione di Innocenzo VIII, e nel secondo della fornitura di un vessillo destinato alla Rocca di Benevento. In quell'anno il sodalizio con Piermatteo fu intenso: lo si desume dall'ingente pagamento del 31 maggio per la somma di duecentoventiquattro ducati d'oro dovuta per bandiere e stendardi da destinare a svariate località laziali.<sup>79</sup>

Il rapporto di lavoro col Perugino continuò nel 1485, in quanto il Vannucci fu il tramite per cui Antoniazio ricevette la commissione (e il pagamento) per la pittura della porta d'accesso alla Cappella Sistina.<sup>80</sup> È verosimile che l'Aquili ottenesse quest'incarico attraverso il primo contatto accertato del 1484, ma è ancor più stimolante pensare che, proprio tramite l'approfondimento dei rapporti personali col Perugino, egli riuscisse a penetrare nella Cappella Sistina, e ad avere così una conoscenza più intima della pittura portata a Roma dai fiorentini nei primissimi anni ottanta. Il sodalizio tra i due si ripeté per l'ultima volta in occasione dell'elezione di Alessandro VI: il 5 novembre del 1492 entrambi (con i rispettivi aiuti) furono pagati l'ingente somma di seicento ducati per gli apparati effimeri necessari alla cerimonia dell'incoronazione del pontefice.<sup>81</sup> A questo punto, stando alla documentazione conosciuta, possiamo anticipare di qualche pagina un aspetto delle conclusioni sulla vicenda artistica del pittore, sottolineando il fatto che Antoniazio non riuscì mai a stabilire un rapporto lavorativo col Pinturicchio, il quale, a conti fatti, risultò l'unico pittore forestiero tanto forte da impiantare un'autonoma bottega a Roma durante i pontificati di papa Cybo e soprattutto del Borgia, di cui fu il primo pittore di corte. Si scadrebbe forse nel romanzesco tentando di comprendere le motivazioni storiche di questa incompatibilità, ma resta il fatto che, volendo Antoniazio accostarsi al

---

<sup>78</sup> Num. XX.

<sup>79</sup> Numm. XXIV-XXVI, XXVIII, e XXX.

<sup>80</sup> Num. XXVII e XXIX.

<sup>81</sup> Numm. LIII-LIV.

rinnovato corso della pittura a Roma nell'ultimo decennio del secolo, egli si spinse a rielaborare in maniera autonoma e personale gli stilemi pinturicchieschi, diventando di fatto nella sua ultima stagione un punto di riferimento ben preciso per i pittori romani e dell'Italia centrale e meridionale. Bisogna ricordare però che l'attività per la corte pontificia continuò negli anni ottanta anche in piena autonomia, come attestano gli ingenti pagamenti scalati tra l'ottobre e il novembre del 1487 per svariati lavori di pittura nei Palazzi Vaticani, di cui purtroppo non si conosce né il soggetto né l'ubicazione.<sup>82</sup>

Tornando alla produzione delle pale d'altare, le informazioni certe sull'attività degli anni ottanta sono assai scarse. Nel 1486 il pittore licenziò la *Madonna di Sant'Agostino* per la cattedrale di San Clemente a Velletri (fig. 202). Leggendo la lunga dedicatoria vergatavi in capitale classica si chiariscono le motivazioni della commissione, in quanto i veliterni speravano di porre fine alla pestilenza che affliggeva da anni la cittadina laziale richiedendo una copia della *Madonna col Bambino* venerata nella chiesa di Sant'Agostino, a cui erano legati, tra l'altro, per via del lungo vescovato del cardinale d'Estouteville. L'anno successivo fu la volta di una nuova richiesta da parte dell'ordine francescano: la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Paolo e Francesco* per la chiesa di San Paolo a Poggio Nativo (fig. 239), oggi nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

Alla seconda metà degli anni ottanta rimontano anche le prime commissioni a noi note per i prelati spagnoli. Nell'ottobre del 1486 l'ospedale di San Giacomo degli Spagnoli si occupò di saldare il debito di cinque ducati che il vescovo Alfonso Paradinas, morto il 19 ottobre 1485, aveva nei confronti di Antoniazzo.<sup>83</sup> Egli aveva commissionato al pittore l'affresco (perduto) dell'*Assunzione della Vergine* per la propria cappella funebre in San Giacomo degli Spagnoli. A un anno dalla sua morte, tuttavia, il cantiere non si era ancora concluso, dal momento che nel novembre successivo Antoniazzo fu pagato per la policromia e per l'indoratura del monumento funebre del vescovo. A conclusione della vicenda non resta da

---

<sup>82</sup> Num. XXXIX.

<sup>83</sup> Per l'iscrizione funeraria del Paradinas cfr. Forcella 1873, III, num. 511 p. 215.

aggiungere che il 31 dicembre 1486 il medesimo ospedale saldò gli otto ducati rimanenti per i lavori al sepolcro.<sup>84</sup>

Gli anni novanta si aprirono con due nuove commissioni: il primo gennaio del 1490 Antoniazzo scrisse di suo pugno una lettera ossequiosa a Gentil Virginio Orsini per temporeggiare circa l'esecuzione del grande affresco celebrativo destinato al cortile interno della Rocca di Bracciano (fig. 243), dove egli aveva inviato, forse non da molto, i suoi mestieranti a decorare le sale interne. Nel 1491 (o 1492) è la volta della pala (fig. 256) per l'arcivescovo di Capua Giordano Gaetani (cugino di Onorato II di Fondi), il quale l'aveva commissionata per la propria cappella intitolata a Santa Lucia nella cattedrale di Santa Maria Assunta. Questi sono anche gli anni in cui la fama dell'Aquili giunse all'apice, come si constata dal fatto che si fece il suo nome per completare la decorazione della Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, qualora il Perugino non avesse ottemperato all'impegno preso poco tempo prima. I contatti col Vannucci erano stati avviati dagli orvietani dal 1489, e, forse snervati per l'indecisione del pittore, a proporre loro quale possibile sostituto Antoniazzo fu Giovanni Ludovico Benincasa, già camerlengo della Fabbrica del Duomo.<sup>85</sup> Alla fine, vuoi per questioni economiche, vuoi per l'impossibilità del pittore, verosimilmente all'opera in quegli anni nel cantiere del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme, non se ne fece nulla.<sup>86</sup>

Sul finire del 1491, precisamente il 12 novembre, Antoniazzo stipulò un dettagliatissimo contratto con l'uditore di Rota Guglielmo des Perriers per la decorazione della Cappella Altissen in Santa Maria della Pace, al prezzo di sessanta ducati d'oro.<sup>87</sup> Stando alle precise indicazioni del contratto, l'uditore vi sarebbe dovuto comparire dipinto insieme allo scrittore della Cancelleria Apostolica Pietro Altissen (m. 20 agosto 1491) ai piedi dell'affresco raffigurante la Madonna in trono

---

<sup>84</sup> Numm. XXXIV-XXXVI.

<sup>85</sup> Num. XLVIII; il Benincasa fu camerlengo nel 1475 e nel 1488: cfr. Della Valle 1791, p. 376.

<sup>86</sup> Il tiremmòlla degli orvietani col Perugino durò sino al 1493, quando compresero che il pittore non era minimamente intenzionato a trasferirsi a Orvieto: cfr. Scarpellini 1991, pp. 63-64.

<sup>87</sup> Num. XLIX.

col Bambino, affiancata dai santi Sebastiano e Fabiano papa.<sup>88</sup> La decorazione comprendeva anche le pareti del sacello, in cui Antoniazio prometteva di realizzare la *Trasfigurazione di Cristo* al di sopra dell'affresco con i due donatori, nonché un padiglione, le cui cortine, scostate da due angeli svolazzanti, svelavano un tondo ligneo raffigurante la Vergine. La tipologia del supporto di quest'ultimo dipinto si direbbe estranea alla produzione del maestro, se non fosse attestata dalle fonti e dal *Crocifisso* della Pinacoteca Vaticana (fig. 168). Oltre all'indoratura delle membrature architettoniche e dei capitelli, egli prometteva di realizzare la quadratura architettonica illusionistica per la parete esterna d'ingresso alla cappella.<sup>89</sup>

Prima del 25 marzo 1493, infine, va collocata verosimilmente la valutazione degli affreschi di Filippino Lippi della Cappella Carafa, dal momento che in quel giorno papa Alessandro VI, dopo la celebrazione della festività dell'Annunciazione, visitò la cappella del cardinale napoletano.

Tornando ora alla produzione su tavola, del 1494 Antoniazio firmò la *Madonna in trono col Bambino* oggi a Le Mans (fig. 263), parte centrale di una composizione molto probabilmente più ampia e forse destinata a una chiesa di Roma. Del medesimo anno è la minuscola iscrizione con la firma e la data inserita nella decorazione pseudocufica del manto della Vergine dello stendardo che si venerava un tempo in San Salvatore in Lauro, e che oggi è custodito nel Pio Sodalizio dei Piceni (fig. 257). Al 1497 è invece documentata la *Pala dei Francescani* (fig. 253), nota attraverso la fonte di Casimiro Romano, il quale leggeva l'anno d'esecuzione e il nome del pittore nella tavola quand'ancora si custodiva integra nella chiesa di Santa Maria al Prato a Campagnano Romano. Anche in questo caso la provenienza dal contado laziale non è accertata, per cui essa potrebbe essere stata destinata originariamente a una chiesa di Roma.

Si arriva così all'ultima pala del pittore firmata e datata, cioè all'*Annunciazione* di Santa Maria sopra Minerva (fig. 356), che chiude simbolicamente la lunga stagione al

---

<sup>88</sup> Per le numerose cariche ricoperte dall'Altissen nella sua lunga carriera di curiale cfr. Frenz 1986, num. 1848.

<sup>89</sup> Il contratto in questione lascia ipotizzare, con molta cautela, che prescrizioni simili fossero adottate anche per le precedenti decorazioni pittoriche delle tombe d'Albret all'Aracoeli (fig. 85), del de Coca alla Minerva (fig. 88), e del Coëtivy in Santa Prassede (fig. 91).

servizio della confraternita dell'Annunziata.<sup>90</sup> L'opera, costata quaranta ducati (in linea con il "listino prezzi" del maestro), ed eseguita in circa quattro mesi, era destinata all'altare della confraternita nella chiesa della Minerva, dove fu collocata in occasione della festività titolare del 25 marzo 1500. A cavallo tra Quattro e Cinquecento, infine, Antoniazio lavorò anche per confraternite di minor peso, ad esempio nel 1492 per la piccola compagnia dei Santi Pietro e Paolo, il cui oratorio al tempo si trovava nei pressi dell'odierna Piazza Farnese, per la confraternita di San Luigi dei Francesi tra il 1497 e il 1504, nonché per la confraternita di San Rocco tra il 1500 e il 1501.<sup>91</sup>

Fatta eccezione per il *Salvatore* del 1501, oggi nella Collegiata di Castelnuovo di Porto (fig. 351), in cui si scorge uno tra gli ultimi prodotti di discreta qualità della bottega del maestro, nei primi anni del nuovo secolo non si hanno notizie certe di importanti commissioni pittoriche a Roma (sia a parete che in tavola), e ciò ha indotto ragionevolmente a credere che nel giro di breve tempo dopo la prova minervitana la fortuna del maestro e della sua bottega volgesse al termine. Ciò è corroborato dal fatto, riscontrabile nei documenti archivistici raccolti a suo tempo dal Müntz, che egli nel 1503 non prese parte né ai lavori per gli apparati effimeri realizzati in occasione dell'elezione di Pio III, né a quelli per l'elezione di Giulio II. Se si considera la grande importanza che tali commissioni avevano nell'economia delle botteghe artistiche romane, si comprende bene che probabilmente a quelle

---

<sup>90</sup> Numm. LXXIII-LXXV. L'attività per l'Annunziata comprendeva, tra l'altro, la pittura di *Nunziate* all'esterno delle svariate case donate alla confraternita: a questa tipologia, che fruttava guadagni minimi, corrisponde il primo pagamento noto del 1482 (numm. XXI, XLIII, LXIII, LXXVI). Da qui in avanti i pagamenti per il pittore sono costanti nei libri di spese della confraternita: essi riguardano perlopiù l'esecuzione di tutto il necessario (stendardi, stemmi, bandiere, colorazione di candele e ceri) per la festa titolare del 25 marzo (numm. XXXIII, XLII, LXX). L'ultima transazione nota risale al marzo del 1502, quando Antoniazio vendette, per la notevole somma di trecento ducati, un'abitazione di sua proprietà nel rione Ponte (num. LXXXV).

<sup>91</sup> Per la compagnia dei Santi Pietro e Paolo si veda il num. LI; per la confraternita di San Luigi dei Francesi i numm. LXVII, LXXX e LXXXVII, e per quella di San Rocco i numm. LXXVII, LXXVIII, e LXXXI-LXXXIV. Al 1495 risale infine il pagamento di sei carlini da parte del Capitolo della basilica di San Giovanni in Laterano per aver dato l'incarnato alle figure di una croce d'argento (num. LXII).

date Antoniazzo non aveva più la forza o i mezzi per proporsi come un valido punto di riferimento in città. Non mancarono tuttavia in quegli estremi anni richieste ancora una volta provenienti dalla nazione spagnola, in particolar modo dall'ospedale di San Giacomo, che commissionò al pittore, per la notevole cifra di ottanta ducati, la pittura dell'organo della chiesa di Santa Maria in Monserrato.<sup>92</sup> Del 20 dicembre 1502 è invece il pagamento per lo stendardo con l'immagine del santo, realizzato in occasione della festa titolare.

L'ultima commissione di un certo rilievo, nonché unico esempio documentato di una richiesta *extra moenia*, è quella del 27 aprile 1505: l'anziano maestro si impegnava con la confraternita di Sant'Antonio da Padova di Rieti per la realizzazione, al costo di cento ducati, di un gonfalone raffigurante tale santo, delegando l'anno dopo, a lavoro ultimato, il figlio Marcantonio per sbrigare le questioni burocratiche legate alla consegna.<sup>93</sup> Il viaggio di Marcantonio a Rieti nel marzo del 1506 ha una valenza particolare, se si considera la documentazione sul suo conto, quasi che nei primi mesi di quell'anno egli sondasse attentamente il terreno dove poi trovò di che campare fin poco oltre il 1521. Per circa un quindicennio Marcantonio ripropose in quella città le stesse dinamiche relazionali intessute dal padre, mettendosi in primo luogo al servizio delle confraternite, della cattedrale di Santa Maria Assunta e dei nobilotti locali, traducendo in forme sempre più logore le invenzioni e i disegni che avevano reso celebre il padre a Roma.<sup>94</sup> A Rieti si seguono fino al 1528 le tracce di Giulio, suo figlio, alle prese in quell'anno con la decorazione della cappella della confraternita di Santa Maria delle Valli.<sup>95</sup> Dopo la morte del padre, la permanenza a Rieti fu però breve; Giulio si allontanò dall'Italia seguendo la rotta delle tante tavole che a suo tempo il nonno aveva inviato in Spagna: nel 1533 è infatti documentato a

---

<sup>92</sup> Num. LXXIX.

<sup>93</sup> Numm. LXXXVIII-LXXXIX.

<sup>94</sup> Regesto di Marcantonio numm. I-X, XIII-XV, XVIII-XX. Mi sembra che si accostino bene alla pittura di Marcantonio all'altezza della *Resurrezione di Cristo* di Rieti le due tavole raffiguranti san Bernardo e san Domenico (figg. 385 e 386), di cui Berenson possedeva due fotografie nel suo archivio (rispettivamente numm. 120284 e 120285), a mia conoscenza mai discusse dalla critica (l'aggiornamento del suo *corpus* è cosa recentissima: cfr. Grumo in *Antoniazzo Romano* 2013, pp. 152-155).

Valladolid al servizio di Francisco de los Cobos, segretario di Carlo V, per la decorazione pittorica del suo palazzo. Il testamento del pittore risale al 18 giugno del 1556: dal 1550 aveva impiantato la sua bottega a Úbeda, dopo aver lavorato all'Alhambra nel corso degli anni quaranta.<sup>96</sup>

La data di morte di Antoniazio Romano è stata rinvenuta di recente da Anna Esposito, che l'ha letta in una memoria lasciata in un *Catasto de Case* della confraternita del Gonfalone: essa fissa il termine della lunga stagione artistica dell'Aquila al 17 aprile 1508.<sup>97</sup> Il pittore aveva fatto testamento poco prima, il 28 marzo, e vi aveva aggiunto dei codicilli il 15 aprile, sentendo imminente la fine. Fu seppellito in San Luigi dei Francesi, nella tomba in cui da tempo erano le spoglie della prima moglie, Paolina Vasseccia, come si apprende dalla lapide che fece apporre il figlio Girolamo. Grazie alla dedicatoria sappiamo che il pittore vi aveva destinato l'ultima sua opera, di cui purtroppo non si conosce l'iconografia.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Regesto di Giulio num. I.

<sup>96</sup> Tormo 1923, I, p. 29; II, 1933, p. 174; IV, 1936, pp. 11-12; ma cfr. per maggiori dettagli Ruiz-Fuentes 1992. Recentemente Heredia-Moreno 2005, figg. 5-11, ha proposto di assegnare a Giulio alcuni disegni di grottesche del *Libro de bocetos de Alonso Berruguete*, oggi nella Fondazione Lázaro Galdiano, dalla studiosa datati tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta del Cinquecento. La Heredia-Moreno è ritornata sulla questione della grafica in occasione del Congresso Internazionale *Imagen y Apariencia*, tenutosi presso l'Università di Murcia tra il 19 e il 21 novembre 2008. L'intervento è consultabile all'URL:

<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1341/1321>.

<sup>97</sup> Esposito 2013, p. 62.

<sup>98</sup> La trascrizione dell'epigrafe, oggi perduta, è in Forcella 1873, III, p. 12: "Deo Optimo Maximo / ANTONIOTO AQVILIO PICTORI INCOMPARABILI / AC PAVLINAE VESSETCHIE VXORI / HIERONYMVS PARENTIBVS SIBI / SVISQVE POSTERIS POSUIT / EST ANTONATI MANIBVS DVM PICTA TABELLA / QVAE SPRETO MORTIS VIVERET ARBITRIO / INVIDA MORS DICENS NIL EST HAC FACE RELICTVM / Ó SCELVS! EGREGIVM SVSTVLIT ATRA VIRVM". Degli altri due figli di Antoniazio, Mario e Bernardino, basti ricordare che il primo non fece il pittore e fu a tal punto in contrasto col padre (per motivi a noi ignoti) da essere escluso dal testamento, per esservi reintegrato solo nel 1512 di comune accordo con i fratelli (regesto di Mario numm. II-III). Circa Bernardino, il figlio più giovane, nato dal secondo matrimonio di Antoniazio, se ne seguono le tracce fino al 1549, anno in cui è documentato a Carrara dove dichiarò di svolgere da tempo la professione di pittore. Dell'ultimo

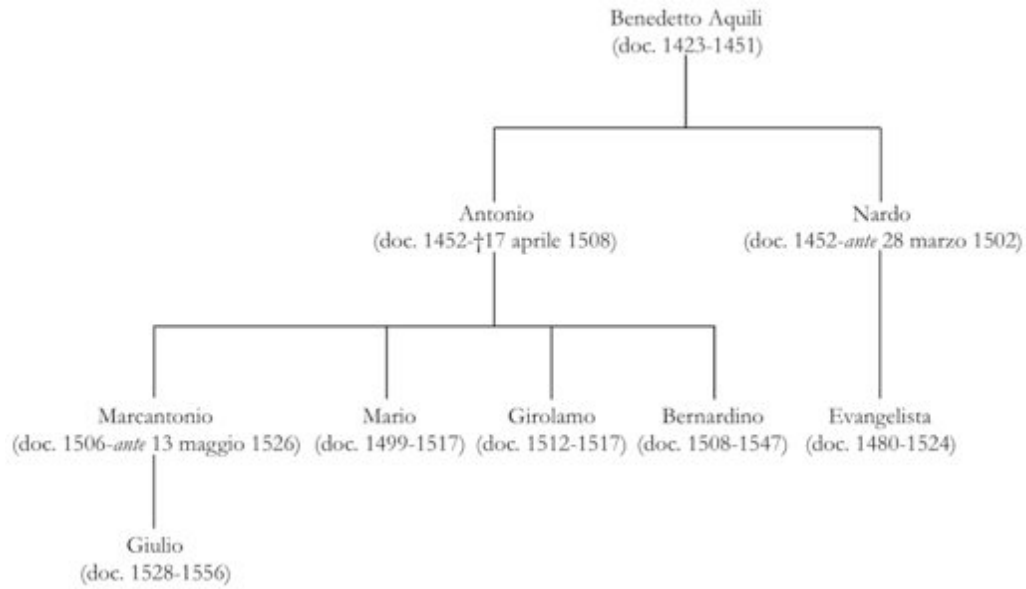
---

figlio rimasto, Girolamo, non ci sono tracce documentarie al di fuori della dedica apposta nella tomba paterna e delle informazioni contenute negli atti riguardanti gli altri fratelli.





### 3.1 Albero genealogico della famiglia Aquili



### 3.2 Regesto documentario<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Nel compilare il regesto ho anche tenuto conto delle poche opere firmate e datate, nonché delle menzioni del pittore nelle fonti letterarie. Dove non diversamente indicato dagli opportuni rimandi bibliografici, le sintesi fanno riferimento al recentissimo apparato documentario curato da Claudia D'Avossa in *Antoniozzo Romano* 2013, pp. 176-184.

Abbreviazioni:

AC: Archivio Capitolino di Roma.  
AODO: Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto.  
AOOPER: Archivio dell'Opera Pia de España di Roma.  
APEF: Archives des Pieux Établissements di Roma.  
ASASL: Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma.  
ASR: Archivio di Stato di Roma.  
ASRi: Archivio di Stato di Rieti.  
ASV: Archivio Segreto Vaticano.  
AVR: Archivio del Vicariato di Roma.  
BA: Biblioteca Angelica di Roma.  
SASC: Sezione dell'Archivio di Stato di Camerino.

### 3.2.1 Antonio di Benedetto Aquili

I. 14 febbraio 1452: Antoniazzo è obbligato a pagare una multa di 31 bolognini e 2 denari alla Camera Capitolina per certe offese nei confronti di Mancino Ogliararo.

(ASR, *Camerale I, Camera Urbis*, 296, c. 49v)

II. Dicembre 1463 - gennaio 1464: Lelio della Valle paga 40 ducati e mezzo ad A. per pitture eseguite per la Cappella di San Paolo all'Aracoeli.<sup>100</sup>

(ASV, *Archivio Della Valle-Del Bufalo*, 131, c. 67v)

III.1464: A. firma e data la *Madonna del Latte* di Rieti.

IV. 30 agosto 1464: la Camera Apostolica emette un mandato di pagamento di 8 fiorini e 18 bolognini ad A. e a suo fratello Bernardo per l'intonaco steso nel cantiere della basilica di San Pietro in Vaticano.<sup>101</sup>

(ASR, *Camerale I, Mandati Camerali*, 838, c. 936v)

V. 14 settembre 1464: primo contratto di A. per la decorazione della Cappella Bessarione. Non si conosce il costo della commissione.

(ASV, *Armadio XXXIV*, 6, c. 12v)

VI. 1° ottobre 1464: la Camera Apostolica emette il mandato di pagamento di 270 fiorini d'oro a svariati pittori romani tra cui A., Cola Saccoccia, Giuliano Giunta e Taddeo di Tommaso, per gli apparati effimeri realizzati in occasione dell'incoronazione di Paolo II.

(ASR, *Camerale I, Mandati Camerali*, 839, c. 5v)

---

<sup>100</sup> Russo 2013, n. 5 p. 395; Mazzalupi 2014, pp. 11-12.

<sup>101</sup> Noehles 1973, num. 2 p. 262.

VII. 23 agosto 1465: secondo contratto per la Cappella Bessarione, nel quale A. si impegna a completare i lavori entro un anno. Non si conosce il costo della commissione.

(ASV, *Armadio XXXIV*, 6, cc. 15v-16r)

VIII. 10 novembre 1466: la Camera Apostolica emette un mandato di pagamento di 5 fiorini ad A. per la pittura di una sorta di alcova destinata all'appartamento di Paolo II in Vaticano.

(ASR, *Camerale I, Mandati Camerali*, 840, c. 33r)

IX. 2 ottobre 1467: A. firma e data la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova* per la chiesa di San Francesco a Subiaco.

X. 1469-70 circa: Alessandro Sforza, signore di Pesaro, commissiona a Melozzo e ad A. rispettivamente le copie delle icone miracolose di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria Maggiore.<sup>102</sup>

(BA, ms. 603, c. 4v)

XI. 1469-70: A., nelle vesti di tesoriere della confraternita del Gonfalone, riceve 50 fiorini in quanto creditore nei confronti dell'ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum per il saldo della pittura del gonfalone realizzato su commissione di donna Angela, vedova di tale Apollinare.

(ASR, *Ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum*, 1006, c. 116v)

XII. 15 marzo 1469: il camerario del convento di Sant'Agostino paga 2 ducati e mezzo ad A. per la colorazione di uno stemma in pietra del cardinale d'Estouteville da collocare nella rinnovata chiesa di Sant'Agostino.

(BA, Ms. Lat. 308, c. 54r)

---

<sup>102</sup> Noehles 1973, num. 56 p. 289; Hedberg 1980, num. 65 pp. 132-133; Cavallaro 1992, num. 68 pp. 551-552; Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, cat. 46 p. 166.

XIII. 3 ottobre 1470: il nobile romano Riccardo Sanguigni commissiona ad A. e al fratello Nardo la decorazione pittorica della propria cappella gentilizia nella chiesa di Sant'Apollinare. La somma pattuita è di 50 ducati d'oro.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1645, c. 100r)

XIV. 3 novembre 1470: è consacrata la chiesa di Santa Maria della Consolazione, per la quale A. aveva dipinto la *Madonna in trono col Bambino* oggi all'altar maggiore.<sup>103</sup>

XV. 8 novembre 1470: A. è camerlengo della confraternita del Gonfalone: in quell'anno confluirono in essa le confraternite della Frusta, della Maddalena, dell'Annunziata, dei Santi Quaranta Martiri e di Santa Lucia.<sup>104</sup>

(ASV, *Archivio della compagnia del Gonfalone, Diversorum E*, c. 17v)

XVI. 4 dicembre 1475: Paolo di Giovanni Lelli del rione Ponte promette a Bartolomeo, *factor* di A., che entro l'estate del 1476 salderà il debito di 6 ducati contratto col pittore.

(ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, 1314, c. 133r)

XVII. 10 maggio 1476: A. firma e data il *Trittico Caetani* di Fondi.

XVIII. 17 dicembre 1478: A., insieme a Cola Saccoccia e a Jacopo Ravaldi, è eletto console della nascente Arte della Pittura.

(ASASL, ms 1, c. 1r)

XIX. 1480: l'ospedale di San Giacomo degli Incurabili paga 7 bolognini e mezzo ad A. per la pittura di certi stemmi del cardinale d'Estouteville.

(ASR, *San Giacomo degli Incurabili*, 1130, c. 34v)

---

<sup>103</sup> Infessura-Tommasini 1890, p. 72.

<sup>104</sup> Noehles 1973, num. 9 p. 267; Hedberg 1980, num. 11 pp. 107-108; Cavallaro 1992, num. 8 p. 530.

XX. 30 giugno 1480-10 aprile 1481: la Camera Apostolica paga A. e Melozzo per pitture eseguite nella biblioteca del Platina. La somma totale ammonta a circa 95 ducati.

(ASR, *Camerali I, Biblioteca Vaticana*, 1499, c. 61)

XXI. 29 gennaio 1482: la confraternita dell'Annunziata paga 1 ducato ad A. per aver dipinto una *Nunziata*, verosimilmente nella facciata della casa che il defunto Renzo Cionco aveva lasciato ai confratelli.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 548, c. 26r)

XXII. 17 marzo 1483: A. stipula un contratto col senese Pietro di Turino per dipingere tre camere nei Palazzi Vaticani. La somma totale, equamente divisa, ammonta a 50 ducati.

(ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, 1314, c. 376v)

XXIII. 26 agosto 1483: mastro Antonio pentore riceve 25 bolognini dagli agostiniani per la realizzazione di 25 stemmi del cardinale di San Giorgio, Raffaele Riario.<sup>105</sup>

XXIV. 14 novembre 1484: la Camera Apostolica ordina il pagamento ad A. e a Perugino (nonché ai rispettivi aiuti) per gli apparati realizzati per l'incoronazione di Innocenzo VIII. La somma totale è di 310 fiorini, di cui 10 per la scialbatura di una stanza dei Palazzi Vaticani e per la pittura di 25 immagini di sant'Antonio.

(ASR, *Camerali I, Mandati Camerali*, 851a, c. 21v)

XXV. 20 novembre 1484: la Camera Apostolica versa ad A. e a Perugino i 310 fiorini del mandato del 14 novembre.

(ASV, *Camera Apostolica, Introitus et Exitus*, 511, c. 149r)

---

<sup>105</sup> Hedberg 1980, num. 17 pp. 111-112, in cui rimanda a Bertolotti 1883, p. 11, che tuttavia segnala il documento col solo riferimento: "ASR, *Corporazioni Religiose*".



XXVI. 14 gennaio 1485: la Camera Apostolica ordina il pagamento di 15 fiorini ad A. e a Piermatteo d'Amelia per la pittura di un vessillo destinato alla Rocca di Benevento.

(ASR, *Camerali I, Mandati Camerali*, 851, c. 34v)

XXVII. 12 febbraio 1485: la Camera Apostolica emette un mandato di pagamento di 80 fiorini ad A. *et sociis* per aver dipinto la porta della Cappella Sistina.

(ASR, *Camerali I, Mandati Camerali*, 851a, c. 45r)

XXVIII. 9 marzo 1485: la Camera Apostolica ordina un pagamento di 224 ducati e 63 bolognini ad A. e a Piermatteo d'Amelia per svariati lavori di pittura condotti dai due: alcuni vessilli per il capitano delle truppe pontificie, 4 vessilli per la rocca di Civitavecchia, una bandiera con le insegne dello Stato Pontificio per Cerveteri, una bandiera per il Campidoglio, una bandiera per Benevento, e infine per le insegne del pontefice dipinte nei suoi appartamenti.

(ASR, *Camerali I, Mandati Camerali*, 851a, c. 52r)

XXIX. 26 maggio 1485: la Camera Apostolica, per tramite di Perugino, paga gli 83 fiorini pattuiti ad A. per la decorazione della porta della Cappella Sistina.

(ASV, *Camera Apostolica, Introitus et Exitus*, 511, c. 198r)

XXX. 31 maggio 1485: la Camera Apostolica paga 224 ducati ad A. e a Piermatteo d'Amelia per i lavori di cui era stato emesso il mandato di pagamento il 9 marzo.

(ASV, *Camera Apostolica, Introitus et Exitus*, 511, c. 201v)

XXXI. 1486: A. firma e data la *Madonna col Bambino* di Velletri.

XXXII. 1486: la *Camera Urbis* rimborsa 5 ducati, 7 carlini e 1 grosso ad A., poiché egli ne è creditore nei confronti di Francesco Cicino da Caiazzo, verosimilmente non più a Roma a queste date.

(ASR, *Camerali I, Camera Urbis*, 304, c. 117v)

XXXIII. 29 marzo 1486: A. riceve 40 fiorini e 6 carlini dalla confraternita dell'Annunziata per le insegne dipinte in occasione della festività del 25 marzo.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 548, c. 47v)

XXXIV. 15 ottobre 1486: l'ospedale di San Giacomo degli Spagnoli salda il debito di 5 ducati che il vescovo Alfonso Paradinas aveva nei confronti di A., al quale egli aveva commissionato l'affresco dell'*Assunzione della Vergine* per la propria cappella funebre in San Giacomo degli Spagnoli.

(AOOPER, *Libro del Camerlengo*, 489, c. 3v)

XXXV. 15 novembre 1486: l'ospedale di San Giacomo degli Spagnoli versa ad A. 10 dei 18 ducati pattuiti per la decorazione pittorica e l'indoratura della tomba del vescovo Alfonso Paradinas. A questa data i lavori sono ancora in corso.

(AOOPER, *Libro del Camerlengo*, 489, c. 3v)

XXXVI. 31 dicembre 1486: a lavoro concluso l'ospedale di San Giacomo degli Spagnoli salda ad A. gli 8 ducati rimanenti dei 18 pattuiti per la tomba del Paradinas.

(AOOPER, *Libro del Camerlengo*, 489, c. 4r)

XXXVII. 1487: Antoniazzo firma e data la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Paolo e Francesco* della chiesa di San Paolo di Poggio Nativo.

XXXVIII. 31 ottobre 1487: la Camera Apostolica ordina un pagamento di 85 fiorini in favore di A. per 529 stemmi (non meglio precisati) e per certe pitture eseguite in occasione del funerale della regina di Cipro.

(ASR, *Camera I, Mandati Camerali*, 851, c. 309r)

XXXIX. 13 novembre 1487: la Camera Apostolica paga 56 fiorini ad A. per delle pitture e per dei lavori eseguiti nei Palazzi Vaticani.

(ASV, *Camera Apostolica, Introitus et Exitus*, 516, c. 129r)

XL. 15 dicembre 1487: la confraternita del Gonfalone paga 2 bolognini per il trasporto di due *Angeli* a casa di A., probabilmente affinché siano dipinti o indorati.

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 112, c. 60r)

XLI. 1488: A. è creditore nei confronti della confraternita del Gonfalone per certi denari impiegati per lavori alla porta della chiesa della Maddalena.

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 112, c. 115v)

XLII. 28 marzo 1488: A. riceve dalla confraternita dell'Annunziata 7 ducati e 25 bolognini per gli stemmi eseguiti in occasione della festa del 25 marzo.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 550, c. 24r)

XLIII. 7 febbraio 1489: la confraternita dell'Annunziata paga 10 carlini ad A. per la pittura di fiaccole e di candele.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 550, c. 21v)

XLIV. 9 aprile 1489: la confraternita dell'Annunziata paga 2 ducati ad A. per la *Nunziata* che egli aveva dipinto in una casa di proprietà del sodalizio.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 550, c. 24r)

XLV. 1° gennaio 1490: A. invia una lettera a Gentil Virginio Orsini in cui si rammenta il cantiere aperto nelle stanze del castello di Bracciano, e si propone invece di rimandare ai mesi estivi l'esecuzione dell'affresco celebrativo nel cortile.

(AC, *Archivio Orsini*, II, 102, num. 304)

XLVI. 2 aprile 1490: “mastro Antonio pentore” riceve 4 carlini dal camerario del convento di Sant'Agostino per la pittura dell'incarnato di un Crocifisso di proprietà della chiesa.<sup>106</sup>

(ASR, *Agostiniani di Sant'Agostino*, 107, c. 50r)

---

<sup>106</sup> Si richiese l'intervento del pittore in occasione di una predica dell'agostiniano Pietro Giacomo di Toscanella (una breve menzione del sant'uomo nel 1459 è in Torelli 1682, VII, p. 85).

XLVII. 26 agosto 1490: “mastro Antonio pentore” riceve 4 carlini e 4 bolognini dal camerario del convento di Sant’Agostino per aver dipinto le insegne del papa e dei cardinali per la chiesa di Sant’Agostino.

(ASR, *Agostiniani di Sant’Agostino*, 107, c. 52r)

XLVIII. 1491 (o 1492): A. firma e data la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Lorenzo e Lucia* per la Cappella di Santa Lucia dell’arcivescovo Giordano Caetani di Capua.

XLIX. 15 gennaio 1491: Giovanni Ludovico Benincasa, già camerlengo della Fabbrica del Duomo di Orvieto, propone il nome di A., in alternativa a quello di Perugino, per completare la decorazione della Cappella di San Brizio.<sup>107</sup>

(AODO, *Riformanze*, 1484-1525, c. 220v)

L. 12 novembre 1491: Antoniazio stipula il contratto con l’uditore rotale Guglielmo de Pereriis per la decorazione pittorica della cappella di Pietro Altissen in Santa Maria della Pace. L’opera prevede il termine dei lavori in quattro mesi al costo di 60 ducati.<sup>108</sup>

(ASR, *Archivio dell’Ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum*, Armario IV, mazzo IV, num. 61, cassetta 450)

LI. 18 aprile 1492: il camerario del convento di Sant’Agostino paga 2 carlini a “mastro Antonio pentore” per rinvigorisce l’incarnato di un Crocifisso.

(ASR, *Agostiniani di Sant’Agostino*, 107, c. 62v)

---

<sup>107</sup> Noehles 1973, num. 31 p. 278; Hedberg 1980, num. 36 pp. 118-119; Cavallaro 1992, num. 31 p. 537.

<sup>108</sup> Noehles 1973, num. 32 pp. 278-279; Hedberg 1980, num. 37 pp. 119-120; Cavallaro 1992, num. 32 pp. 537-538.

LII. 29 giugno 1492: la compagnia dei Santi Pietro e Paolo paga A. per un gonfalone raffigurante i santi titolari, realizzato in occasione della festa organizzata nel vecchio oratorio nei pressi di Piazza Farnese.<sup>109</sup>

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, *Libro del Camerlengo*, 1492, cc. 51v e 54v)

LIII. 26 agosto 1492: il convento di Sant'Agostino paga 22 bolognini a “mastro Antonio pentore” per 15 stemmi del papa e dei nuovi cardinali.

(ASR, *Agostiniani di Sant'Agostino*, 107, c. 64r)

LIV. 1° novembre 1492: la Camera Apostolica emette il mandato di pagamento di 600 fiorini ad A. *et sociis* per gli apparati effimeri realizzati in occasione dell'incoronazione di Alessandro VI.

(ASR, *Camera I, Mandati Camerali*, 855, c. 10)

LV. 5 novembre 1492: la Camera Apostolica paga i 600 ducati pattuiti ad Antoniazio e al Perugino (non menzionato esplicitamente nel mandato del 1° novembre).

(ASV, *Camera Apostolica, Introitus et Exitus*, 524, c. 95r)

LVI. *Ante* 25 marzo 1493: A. stima gli affreschi di Filippino Lippi della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva.<sup>110</sup>

LVII. 23 novembre 1493: la confraternita del Gonfalone paga 50 bolognini ad A. per le insegne realizzate in occasione della festa di Santa Lucia.

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 115, c. 44r)

LVIII. 21 dicembre 1493: la confraternita del Gonfalone paga 6 carlini ad A. a saldo di vecchi lavori da lui eseguiti nella chiesa di Santa Lucia.

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 115, c. 46v)

---

<sup>109</sup> Wollesen-Wisch 1985, p. 62 e n. 13 p. 356.

<sup>110</sup> Vasari-Milanesi 1878, p. 470, Vasari, T, p. 202; G, p. 345.

LIX. 1494: A. firma e data la *Madonna in trono col Bambino* oggi a Le Mans.

LX. 1494: A. firma e data la *Madonna in trono col Bambino* oggi nel Pio Sodalizio dei Piceni.

LXI. 26 agosto 1494: A. riceve 7 ducati dal convento di Sant'Agostino per ridipingere l'immagine della Madonna custodita in un non meglio precisato tabernacolo.

(ASR, *Agostiniani di Sant'Agostino*, 107, c. 75r)

LXII. 12 marzo 1495: A. riceve dal convento di Sant'Agostino 30 carlini per la pittura di due *Angeli* e di un Crocifisso situato nel coro.<sup>111</sup>

(ASR, *Agostiniani di Sant'Agostino*, 107, c. 82v)

LXIII. 1495: A. riceve 6 carlini dal capitolo della basilica di San Giovanni in Laterano per la pittura dell'incarnato delle figure di una Croce d'argento fatta restaurare da maestro Raffaello.

(AVR, *Archivio Lateranense, Introitus et Exitus P. I (1492-95; 1497-98)*, c. 56v)

LXIV. 10 maggio 1496: la confraternita dell'Annunziata paga 28 ducati ad A. per la pittura di una Nunziata in una casa donata da Francesco Maffei.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 553, c. 50v)

LXV. Agosto 1496: il convento di Sant'Agostino paga 1 ducato e 69 bolognini ad A. per gli stemmi del cardinale titolare, e per 3 figure di sant'Agostino, di santa Monica, e di san Nicola dipinte su carta.

(ASR, *Agostiniani di Sant'Agostino*, 108, c. 3r)

---

<sup>111</sup> Considerata l'esiguità della somma di denaro, si tratta forse della pittura dell'incarnato sia del Crocifisso che degli *Angeli*. Difficilmente il documento può essere interpretato nel senso di una pittura murale, come ha proposto di recente Pedrocchi 2013, p. 77.

LXVI. 1496-97: A. riceve 3 carlini dalla confraternita del Gonfalone per aver dipinto gli stemmi cuciti sulle divise dei mandatari.

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 118, c. 83v)

LXVII. 1497: A. firma e data la *Pala dei Francescani* di Campagnano.

LXVIII. 1497: la confraternita di San Luigi dei Francesi paga A. per aver dipinto tre immagini di Cristo affiancato dai santi Dionigi e Ludovico, e per la pittura dello stemma del prelado Noël de Broa.

(APEF, *Fonds Ancienne*, 71, c. 24)

LXIX. 13 febbraio 1497: la confraternita della Santissima Annunziata paga 1 ducato, 67 bolognini e 8 denari ad A. per aver dipinto 57 *Nunziate* per le fiaccole dei cardinali e degli ufficiali in occasione della Candelora.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 553, c. 53v)

LXX. 28 febbraio 1497: A. riceve il saldo di 20 bolognini dalla confraternita dell'Annunziata per le decorazioni eseguite per la festa della Candelora di quell'anno.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 553, c. 53v)

LXXI. 30 marzo 1497: la confraternita della Santissima Annunziata paga 3 ducati, 52 bolognini e 8 denari ad A. per gli stemmi eseguiti in occasione della festa dell'Annunciazione.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 553, c. 58v)

LXXII. 2 aprile 1498: maestro Giovan Battista di mastro Antonio dipintore è pagato dal convento di Sant'Agostino 2 carlini e mezzo per aver racconciato un Crocifisso "di charta e tela".<sup>112</sup>

(ASR, *Agostiniani di Sant'Agostino, Introitus et Exitus 1496-1505*, c. 22)

---

<sup>112</sup> Noehles 1973, num. 45 p. 283; Hedberg 1980, num. 51 p. 124.

LXXIII. 1° settembre 1499: A. stima la pittura di certe cortine con le effigi della confraternita dell'Annunziata dipinte da maestro Polidoro.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 554, c. 28v)

LXXIV. 12 dicembre 1499: A. riceve l'acconto di 10 ducati per l'*Annunciazione* da destinare all'altare della confraternita in Santa Maria sopra Minerva.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 554, c. 32v)

LXXV. 16 marzo 1500: A. riceve l'acconto di 10 ducati per l'*Annunciazione* della Minerva.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 554, c. 36v)

LXXVI. 25 marzo 1500: A. riceve il saldo di 20 ducati per l'*Annunciazione* della Minerva. Il totale della commissione ammonta dunque a 40 ducati.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 554, c. 40v)

LXXVII. 1500: A. riceve 3 carlini dalla confraternita dell'Annunziata per l'esecuzione di due gonfaloni da destinare a una casa donata da donna Lucrezia.

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 123, c. 26v)

LXXVIII. 24 dicembre 1500: A. intorno a queste date si occupa di dipingere un Crocifisso (processionale?) della confraternita di San Rocco.

(ASR, *Ospedale di San Rocco*, 221, carta non numerata)

LXXIX. 29 dicembre 1500: A. riceve 6 ducati per aver dipinto un Crocifisso della confraternita di San Rocco.

(ASR, *Ospedale di San Rocco*, 221, carta non numerata)

LXXX. 1500-1: A. riceve 80 ducati dall'ospedale di San Giacomo per aver dipinto l'organo della chiesa di Santa Maria in Monserrato.

(AOOPER, *Libro del Camerlengo*, 495, carta non numerata)



LXXXI. 12 aprile 1501: A. riceve 10 ducati dalla confraternita di San Luigi dei Francesi per aver dipinto un'immagine del Salvatore, e per il tabernacolo collocatovi sopra.

(APEF, *Fonds Ancienne*, 71, c. 114v)

LXXXII. 1° giugno 1501: A. riceve dalla confraternita di San Rocco 1 ducato per aver dipinto un'immagine in tela del santo titolare.

(ASR, *Ospedale di San Rocco*, 221, carta non numerata)

LXXXIII. 12 luglio 1501: A. riceve 1 ducato per una pittura in tela del San Rocco.

(ASR, *Ospedale di San Rocco*, 221, carta non numerata)

LXXXIV. 20 luglio 1501: A. riceve 1 ducato a saldo della tela del San Rocco.

(ASR, *Ospedale di San Rocco*, 221, carta non numerata)

LXXXV. 16 agosto 1501: A. riceve 6 carlini dalla confraternita di San Rocco per altrettante immagini su carta raffiguranti tale santo.

(ASR, *Ospedale di San Rocco*, 221, carta non numerata)

LXXXVI. 28 marzo 1502: A. vende alla confraternita dell'Annunziata per 300 ducati una casa di sua proprietà nel rione Ponte.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 354, c. 44r)

LXXXVII. 20 dicembre 1502: A. riceve 2 ducati dall'ospedale di San Giacomo per uno stendardo con l'immagine del santo, e per altre due immagini eseguite in occasione della festa del titolare.

(AOPER, *Libro del Camerlengo*, 496, carta non numerata)

LXXXVIII. 1504: la confraternita di San Luigi dei Francesi paga 5 bolognini ad A. per l'incarnato di un Crocifisso ligneo.

(APEF, *Fonds Ancienne*, 72, c. 30v)

LXXXIX. 27 aprile 1505: a Rieti A. stipula un contratto per realizzare il gonfalone di Sant'Antonio da Padova per l'omonima confraternita, avendo cura di uniformarsi a quello che possedeva la confraternita reatina di Santa Maria. Il costo totale ammonta a 100 ducati e due quarte di grano, ed è compresa l'assegnazione di una casa *in loco* dove poter lavorare.

(ASRi, *Notaio Alessandro Mariani*, 242, cc. 75r-76r)

XC. 23 marzo 1506: A. delega il figlio Marcantonio per la quietanza del pagamento del gonfalone commissionato l'anno prima.

(ASRi, *Notaio Alessandro Mariani*, 243, c. 54)

XCI. 21 gennaio 1508: A. riceve 3 ducati dalla confraternita del Gonfalone per aver indorato tre *Angeli*.

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 250, c. 30r)

XCII. 28 marzo 1508: primo testamento di A.

(ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, 1317, cc. 340v-342v)

XCIII. 15 aprile 1508: codicilli al testamento.

(ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, 1317, c. 343)

XCIV. 17 aprile 1508: la data di morte di Antoniazio è ricordata nel *Catasto de Case* della confraternita del Gonfalone.

(ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 737, c. 50v)

XCV. *Post* 17 aprile 1508: il figlio Girolamo dedica al padre e alla madre, Paolina Vasseccchia, la tomba in San Luigi dei Francesi.<sup>113</sup>

(Forcella 1873, III, p. 12)

---

<sup>113</sup> Noehles 1973, num. 55 p. 289; Hedberg 1980, num. 66 p. 133; Cavallaro 1992, num. 70 p. 552.

### 3.2.2 Benedetto Aquili

I. 18 gennaio 1423: Benedetto di Bartolomeo, soprannominato “Cornacchia”, compare come testimone in un atto notarile.<sup>114</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 938, c. 57r)

II. 6 aprile 1428: il notaio Paolo Lelli Petroni stila un contratto in cui B. si obbliga a tenere a bottega il giovane Pietro per tre anni.<sup>115</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 939, c. 25)

III. 22 ottobre 1428: B., pittore del rione Colonna, compare in qualità di testimone nell'atto di acquisto di una vigna.<sup>116</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 939, c. 118r)

IV. 26 ottobre 1429: B. compare come testimone in un atto notarile.<sup>117</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 939, c. 147r)

V. 8 gennaio 1444: B. compare come testimone in un atto notarile insieme al pittore Cola da Napoli.<sup>118</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1443, c. 57r)

VI. 28 giugno 1451: pagamento di 10 ducati e 48 bolognini ai pittori Giuliano e B. per la pittura di 14 drappelloni nuovi e per l'acconciamento di 14 drappelloni vecchi, tutti destinati al baldacchino papale.<sup>119</sup>

(ASV, *Tesoreria Segreta*, 1451, c. 39)

---

<sup>114</sup> Corbo 1969, p. 194; ma cfr. anche Cavallaro 1992, n. 62 p. 155.

<sup>115</sup> Corbo 1969, pp. 197-198.

<sup>116</sup> Noehles 1973, num. 57a p. 291.

<sup>117</sup> Corbo 1969, p. 194.

<sup>118</sup> Noehles 1973, num. 57b p. 291.

<sup>119</sup> Noehles 1973, num. 57c pp. 291-292; Cavallaro 1992, num. 71 p. 552.

### 3.2.3 Nardo di Benedetto

I. 4 marzo 1452: Nardo di Benedetto e Giuliano Giunta sono pagati dalla Camera Apostolica 48 ducati per la pittura di insegne dell'imperatore Federico III d'Asburgo, giunto a Roma per essere incoronato da Nicolò V.<sup>120</sup>

(ASV, *Tesoreria Segreta*, 1452, c. 89)

II. 30 agosto 1464: la Camera Apostolica emette un pagamento di 8 fiorini e 18 bolognini a maestro Antoniazzo e a suo fratello Bernardo per dell'intonaco steso nel cantiere della basilica di San Pietro in Vaticano.<sup>121</sup>

(ASV, *Registri Mandamentali*, 838, c. 936v)

III. 3 ottobre 1470: il nobile romano Riccardo Sanguigni commissiona ad Antoniazzo e al fratello N. la decorazione pittorica della propria cappella gentilizia nella chiesa di Sant'Apollinare. La somma pattuita è di 50 ducati d'oro.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1645, c. 100r)

IV. 3 novembre 1472: N. è citato insieme al fratello Antoniazzo in un atto riguardante l'affitto di una vigna nei pressi di Santa Maria Nuova.<sup>122</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1645, c. 259)

V. 22 aprile 1476: N. compare come testimone nell'atto di vendita di due edifici rogato dal notaio Camillo Benimbene.<sup>123</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 175, c. 58)

VI. 12 aprile 1478: gli agostiniani di Sant'Agostino pagano 45 bolognini a N. per racconciare un Crocifisso.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Noehles 1973, num. 58a p. 292; Hedberg 1980, num. 67 p. 134; Cavallaro 1992, num. 72 p. 553.

<sup>121</sup> Noehles 1973, num. 2 p. 262.

<sup>122</sup> Corradini 1980, n. 9 p. 40.

<sup>123</sup> Parisi 2007, numm. 19.1 e 19.2 p. 154.

(ASR, *Agostiniani di Sant'Agostino, Introitus et Exitus*, 1478)

VII. 17 dicembre 1478: N. compare come quarto firmatario degli statuti della confraternita di San Luca.

(ASASL, ms 1, c. 1r)

VIII. 14 ottobre 1483: N. e la moglie Pellegrina promettono di pagare 100 ducati per l'anima di *Iorcum Angeli Cole Iorcii* in due anni all'ospedale del Salvatore del Sancta Sanctorum.<sup>125</sup>

(ASR, *Ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum*, 28, c. 48r)

IX. 1485: N. paga 50 ducati al tesoriere della confraternita del Salvatore al Sancta Sanctorum per l'anima di Giorgio di Angelo di Cola: sappiamo così che egli aveva decorato prima di questa data la cappella dell'ospedale.<sup>126</sup> È verosimile che il documento sia da mettere in rapporto con la promessa di versamento del 14 ottobre dell'anno precedente.

(ASR, *Ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum*, 1008, c. 149v)

X. 1494: la fabbrica di San Giovanni in Laterano paga 3 ducati e 45 bolognini a Nardo per la pittura dell'orologio.<sup>127</sup>

XI. 1494: la fabbrica di San Giovanni in Laterano paga 5 ducati e 37 bolognini e mezzo a N. per lavori alla copertura del presbiterio.<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> Corradini 1980, n. 9 p. 40,

<sup>125</sup> Il documento è inedito.

<sup>126</sup> Egidi 1908, I, p. 497.

<sup>127</sup> De Nicola 1909, p. 47. Circa questo pagamento e il successivo non mi è stato possibile verificare la segnatura e la trascrizione sugli originali, dal momento che i registri contabili quattrocenteschi studiati dal De Nicola, custoditi oggi nell'Archivio Lateranense presso il Vicariato di Roma, sono mancanti dopo l'ultimo inventario degli anni sessanta del Novecento.

<sup>128</sup> Lauer 1911, col. 2 p. 600.

XII. 28 marzo 1502: a questa data Nardo è già defunto, dal momento che il suo nome è preceduto dal *quondam* nell'atto di vendita di una casa nel rione Ponte fatto da Antoniazzo con la partecipazione del figlio di N., Evangelista.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 354, c. 44r)

### 3.2.4 Evangelista di Nardo

I. 28 febbraio 1480: Evangelista compare in qualità di testimone nel testamento di Francesca, prima moglie del padre Nardo, rogato dal notaio de Quintiliis.<sup>129</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1428, senza indicazione della carta)

II. 28 marzo 1502: E. e Antoniazzo vendono una casa alla confraternita dell'Annunziata.

(ASR, *Santissima Annunziata*, 354, c. 44r)

III. 29 gennaio 1507: E. compare come testimone nel testamento di Gerolama, seconda moglie di Antoniazzo.<sup>130</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1316, c. 247)

IV. 1515: l'ospedale di San Giacomo degli Incurabili paga E. per 21 stemmi raffiguranti san Giacomo e la Vergine.

(ASR, *Ospedale di San Giacomo degli Incurabili*, 1145, c. 74v)

V. 6 marzo 1520: E. risiede nella casa di Antoniazzo in Via della Cerasa.<sup>131</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1631, cc. 16v-19r)

VI. 29 ottobre 1523: E. compare in qualità di testimone in un atto del notaio Pietro Rutilio.<sup>132</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1631, c. 258)

VII. 27 dicembre 1524: testamento di Evangelista per gli atti di Bartolomeo de Rotellis.<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> Noehles 1973, num. 59 p. 293; Hedberg 1980, num. 92 p. 148.

<sup>130</sup> Cavallaro 1992, num. 62 pp. 546-547.

<sup>131</sup> Noehles 1973, num. 59 p. 293.

<sup>132</sup> Hedberg 1980, num. 93 p. 148.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1484, cc. 196-197)

---

<sup>133</sup> Noehles 1973, num. 59 p. 293; Hedberg 1980, num. 94 p. 148.



### 3.2.5 Marcantonio di Antoniazzo

I. 31 gennaio 1506: Marcantonio si impegna con la confraternita di San Vincenzo di Rieti per l'esecuzione di un gonfalone al prezzo di 20 ducati. Il contratto è annullato di comune accordo il 4 maggio successivo<sup>134</sup>.

(ASRi, *Notaio Simone Seniore*, 3, c. 313)

II. 23 marzo 1506: Antoniazzo delega il figlio M. per la quietanza del pagamento di un gonfalone commissionato l'anno prima dalla confraternita reatina di Sant'Antonio da Padova.

(ASRi, *Notaio Alessandro Mariani*, 243, c. 54)

III. 5 settembre 1506: M. si impegna con la confraternita reatina di San Pietro Martire per la realizzazione su tavola della *Resurrezione di Cristo e i santi Pietro martire e Barbara*. Il costo dell'opera ammonta a 80 ducati.<sup>135</sup>

(ASRi, *Notaio Alessandro Clarelli*, 22, c. 176)

IV. 9 novembre 1506: M. è pagato 12 carlini dal capitolo della Cattedrale di Rieti per la pittura di un panno.<sup>136</sup>

(ASRi, *Camerlengato*)

V. 23 dicembre 1506: il capitolo della Cattedrale corrisponde 9 carlini a M. per la pittura della macchina dell'organo.<sup>137</sup>

(ASRi, *Camerlengato*)

VI. 30 marzo 1507: il capitolo della Cattedrale paga altri 12 carlini a M. per la pittura dell'organo.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Cavallaro 1992, num. 73 p. 553.

<sup>135</sup> Cavallaro 1992, num. 74 pp. 553-554.

<sup>136</sup> Cavallaro 1992, num. 75 p. 554.

<sup>137</sup> Cavallaro 1992, num. 76 p. 554.

(ASRi, *Camerlengato*)

VII. 10 maggio 1508: M. rilascia la quietanza alla confraternita di San Pietro Martire per il trittico, di cui riceve il saldo finale di 10 ducati.<sup>139</sup>

(ASRi, *Notaio Alessandro Clarelli*, 24, c. 151)

VIII. 7 ottobre 1508: M. realizza per il capitolo della Cattedrale di Rieti gli stemmi gentilizi del defunto vescovo.<sup>140</sup>

(ASRi, *Camerlengato*)

IX. 1509: M. realizza per il capitolo della Cattedrale di Rieti un non meglio precisato stemma da collocare al centro della chiesa.<sup>141</sup>

(ASRi, *Camerlengato*)

X. Novembre 1510: M. è pagato 3 ducati dal capitolo per aver affrescato la *Madonna col Bambino e santa Barbara* in una facciata del campanile.<sup>142</sup>

(ASRi, *Camerlengato*)

XI. 1511: M. firma e data il *Trittico della Resurrezione di Cristo* di Rieti.

XII. 6 settembre 1512: Girolamo, M. e Bernardino si accordano col fratello Mario per reintegrarlo nel godimento dell'eredità di Antoniazio.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1317, c. 467)

XIII. Novembre 1512: M. è pagato dal capitolo della Cattedrale di Rieti per la pittura delle aste di un baldacchino.<sup>143</sup>

---

<sup>138</sup> Cavallaro 1992, num. 77 p. 554.

<sup>139</sup> Cavallaro 1992, num. 78 p. 554.

<sup>140</sup> Cavallaro 1992, num. 79 p. 555.

<sup>141</sup> Cavallaro 1992, num. 80 p. 555.

<sup>142</sup> Cavallaro 1992, num. 81 p. 555.

<sup>143</sup> Cavallaro 1992, num. 82 p. 555.

(ASRi, *Camerlengato*)

XIV. Agosto 1513: M. è pagato dal capitolo della Cattedrale di Rieti per dipingere un Crocifisso.<sup>144</sup>

(ASRi, *Camerlengato*)

XV. Settembre 1513: M. è pagato dal capitolo della cattedrale di Rieti per la realizzazione delle insegne del vescovo.<sup>145</sup>

(ASRi, *Camerlengato*)

XVI. 25 ottobre 1514: M. paga l'affitto per una casa che occupava a Rieti.<sup>146</sup>

(ASRi, *Notaio Girolamo Meloni*, 2, c. 604)

XVII. 26 aprile 1516: M. vende per 65 ducati una casa con orto nella zona di Porta Cintia.<sup>147</sup>

(ASRi, *Notaio Mariano Clarelli*, 2, c. 68)

XVIII. 12 gennaio 1517: Dioniso di Pietro di Giacomo commissiona a M. la decorazione della Cappella di Santa Barbara nel Duomo reatino: il costo totale è di 100 ducati.<sup>148</sup>

(ASRi, *Notaio David Mattei*, 9, c. 22)

XIX. 5 luglio 1518: dal testamento di Dioniso di Pietro apprendiamo che a queste date M. non aveva ancora concluso la decorazione della cappella, per la quale aveva già ricevuto un acconto di 50 ducati.<sup>149</sup>

(ASRi, *Notaio Camillo Carotti*, 3, c. 181)

---

<sup>144</sup> Cavallaro 1992, num. 83 p. 555.

<sup>145</sup> Cavallaro 1992, num. 84 p. 555.

<sup>146</sup> Cavallaro 1992, num. 85 pp. 555-556.

<sup>147</sup> Cavallaro 1992, num. 86 p. 556.

<sup>148</sup> Cavallaro 1992, num. 87 pp. 556-557.

<sup>149</sup> Cavallaro 1992, num. 88 pp. 557-558.

XX. 10 novembre 1521: M. è eletto arbitro per la valutazione di una *Madonna col Bambino* in legno. Il pittore viveva stabilmente a Rieti.<sup>150</sup>

(ASRi, *Notaio Cristoforo di Simone di Lodovico*, 9, c. 612)

XXI. 13 maggio 1526: a questa data Marcantonio è già defunto, in quanto donna Nunzia del fu Antonio Petitti da Rieti esige dai figli ed eredi di M. il pagamento di 80 fiorini a suo tempo prestati al pittore.<sup>151</sup>

(ASRi, *Notaio Cristoforo di Simone di Lodovico*, 14, c. 205)

---

<sup>150</sup> Cavallaro 1992, num. 89 p. 558.

<sup>151</sup> Cavallaro 1992, num. 90 p. 558.

### 3.2.6 Giulio di Marcantonio

I. 6 settembre 1528: Giulio si accorda con la confraternita di Santa Maria delle Valli di Rieti per dipingere, al costo di 25 ducati, la loro cappella.<sup>152</sup>  
(ASR, *Notaio Valerio Sonanti*, 8, c. 478)

---

<sup>152</sup> Hedberg 1980, num. 95 p. 149; Cavallaro 1992, num. 93 p. 560.

### 3.2.7 Mario di Antoniazzo

I. 24 agosto 1499: da un atto del notaio Pierantonio di Venanzio sappiamo che Mario è a Camerino in qualità di procuratore di Menico di Cristoforo per la consegna di una partita di lana.<sup>153</sup>

(SASC, *Archivio Notai di Camerino*, 1480, cc. 131v-132v)

II. 6 settembre 1512: Girolamo, Marcantonio, e Bernardino si accordano col fratello M. per reintegrarlo nel godimento dell'eredità di Antoniazzo.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1317, c. 467)

III. 14 luglio 1517: Girolamo, Marcantonio, M. e Bernardino vendono parte di una loro proprietà per 32 ducati.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 62, cc. 148r-149v e 188)

---

<sup>153</sup> Mazzalupi 2014, n. 59 p. 18.

### 3.2.8 Girolamo di Antoniazzo

I. 6 settembre 1512: 6 settembre 1512: Girolamo, Marcantonio e Bernardino si accordano col fratello Mario per reintegrarlo nel godimento dell'eredità di Antoniazzo.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1317, c. 467)

II. 14 luglio 1517: G., Marcantonio, Mario e Bernardino vendono parte di una loro proprietà per 32 ducati.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 62, cc. 148r-149v e 188)

### 3.2.9 Bernardino di Antoniazzo

I. 28 marzo 1508: Bernardino è citato nel testamento del padre.

(ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, 1317, cc. 340v-342v)

II. 6 settembre 1512: Girolamo, Marcantonio e B. si accordano col fratello Mario per reintegrarlo nel godimento dell'eredità di Antoniazzo.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1317, c. 467)

III. 14 luglio 1517: Girolamo, Marcantonio, Mario e B. vendono parte di una loro proprietà per 32 ducati.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 62, cc. 148r-149v e 188)

IV. 6 marzo 1520: dall'atto notarile dell'ipoteca sulla casa di Diana, moglie di Marcantonio, si apprende che B. era nato dalla seconda moglie di Antoniazzo, Gerolama.

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1631, cc. 16v-19r)

V. 11 maggio 1521: B. compare in un atto del notaio Stefano de Ammanis riguardante l'eredità di Antoniazzo.<sup>154</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 63, c. 562)

VI. 9 dicembre 1522: B. è indicato quale canonico di Santa Maria *ad Martyres* in un atto del notaio Giorgio Latino Cecio.<sup>155</sup>

(ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 317, c. 303)

---

<sup>154</sup> Noehles 1973, num. 61 p. 294; Hedberg 1980, num. 86 p. 145.

<sup>155</sup> Noehles 1973, num. 61 p. 294; Hedberg 1980, num. 90 p. 146; Cavallaro 1992, num. 91 p. 559.



VII. 26 luglio 1547: B. stipula un contratto a Carrara con la confraternita del *Corpus Christi* per dipingere, al prezzo di 40 scudi, la Cappella del Corpo di Cristo nella cattedrale di Sant'Andrea.<sup>156</sup>

VIII. 1549: Bernardino compare in un atto del notaio carrarese Domenico Baldoni e si dichiara dimorante in città.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Noehles 1973, num. 61 p. 294; Hedberg 1980, num. 91 pp. 146-147; Cavallaro 1992, num. 92 p. 559.

<sup>157</sup> Campori 1873, p. 273.



## 4. L'arte di Antoniazzo

### 4.1 L'attività degli anni sessanta e le primizie del pittore

Il recente recupero bibliografico della parte avuta da Antoniazzo Romano nella commissione della perduta decorazione della Cappella di San Paolo all'Aracoeli, e il successivo, decisivo ritrovamento dei pagamenti di Lelio della Valle scalati tra il dicembre 1463 e il gennaio 1464 per la cospicua somma di quaranta ducati e mezzo contribuiscono ad alimentare a livello documentario il problema storiografico dell'attività giovanile del maestro, di cui il punto di riferimento fondamentale è la *Madonna del Latte* di Rieti (fig. 3, cat. 3), firmata e datata 1464.<sup>158</sup> Gli eredi Della Valle, durante la causa che li vide opposti nel Cinquecento alla marchesa Della Tolfa, ricordavano le pitture della propria cappella gentilizia come splendide e ricche di figure panneggiate all'antica. Premettendo che anche Casimiro Romano scrisse di questa cappella come di una delle più illustri della chiesa, non è difficile immaginare il motivo di personaggi abbigliati in tal modo, trattandosi evidentemente di storie legate all'agiografia paolina.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> La segnalazione della presenza all'Aracoeli di Antoniazzo risale a Heideman 1982, n. 6 p. 85. Mazzalupi 2014, p. 11, ha proposto che la somma pagata da Lelio della Valle si riferisca alla realizzazione del trittico da destinare all'altare della cappella: secondo lo studioso, la *Madonna del Latte* e il *San Francesco* del Museo Civico di Rieti ne farebbero parte insieme a un terzo pannello irrintracciabile. Mi sembra tuttavia un po' sospetto che, nella cappella dedicata a san Paolo, nel presunto pannello sinistro del trittico vi fosse effigiato un altro santo, di cui non ci sono neppure occorrenze onomastiche nel ramo della famiglia Della Valle che ne deteneva il patronato. Non si può quindi escludere che Antoniazzo completasse la decorazione murale con le tanto decantate *Storie di san Paolo*: cfr. Russo 2013, p. 390.

<sup>159</sup> Casimiro Romano 1736, pp. 198-199. Nel 1582 Vittoria Orsini, nipote del papa Gregorio XIII Boncompagni (1572-85), ottenne dai frati del convento il permesso di costruire una cappella per dare degna sepoltura al suo defunto marito, utilizzando parte del suolo occupato dalla Cappella di San Paolo e parte dello spazio libero confinante con la Cappella di San Giacomo (della famiglia Mancini). A causa della demolizione selvaggia della cappella, gli eredi Della Valle, nella persona di

La collocazione di Antoniazio tra le mura dell'Aracoeli, a pochi passi dalla Cappella Albertoni affrescata da Benozzo Gozzoli con le *Storie di san Bernardino* pochi anni prima, ha il vantaggio di offrire un osservatorio privilegiato per il giovane Aquili nello studio delle novità fiorentine lasciate a Roma nel sesto decennio. La mostra del 2002 sull'attività umbra di Benozzo, pur avendo avuto il merito di recuperare alcuni elementi biografici relativi alla famiglia Albertoni utili per la verosimile datazione del ciclo al 1455 circa, è stata fuorviante nella misura in cui, non tenendo conto della documentazione prodotta dallo studio di Johanna Heideman nel 1982, ha supposto che la cappella avesse dimensioni identiche a quelle attuali, con il conseguente ridimensionamento dell'operato del Gozzoli.<sup>160</sup> Se consideriamo invece quanto più grande fosse stato quell'ambiente, che occupava anche lo spazio dell'odierna Cappella del Presepe, capiamo che le *Storie di san Bernardino* dispiegate alle pareti avevano ben altro respiro, e dovettero riscuotere grande interesse tra i pittori romani.

È stato giustamente evidenziato che il passaggio di Giovanni Boccati (o di Giovan Angelo d'Antonio) a Roma sul finire degli anni cinquanta, all'opera nella Cappella della Valle, chiarisce certe tendenze decorative e certa declinazione antichizzante della tavola reatina del 1464, con la conseguenza non secondaria del superamento della tradizionale lettura delle preziosità tardogotiche del trono e dei tessuti in rapporto alla presenza alla corte di Callisto III e di Pio II del valenzano

---

Valerio e di Alessandro, intentarono una causa contro la marchesa, costringendola a ricostruire il loro sacello: cfr. per l'intera vicenda Heideman 1982, pp. 69-109, in particolare l'appendice documentaria per la trascrizione delle vertenze tra le due famiglie.

<sup>160</sup> Cfr. Heideman 1982, pp. 127-130; e Cirulli 2002, pp. 230-233: contro l'ipotesi di Diane Cole Ahl, che vorrebbe collocare l'opera aracoelitana di Benozzo tra il 1447 ed il 1449, quindi per il precedente possessore della cappella, Antonio Cantagallini, Beatrice Cirulli ha ricostruito parte delle vicende biografiche di Angelo Paluzzi di Piermatteo degli Albertoni (m. 1472) e di sua moglie Gentilesca de' Fabi (m. 1492). Oltre a ribadire l'esecuzione negli anni cinquanta, la studiosa è giunta alla conclusione che il 1455 sia il termine cronologico più ragionevole, dal momento che in quell'anno Angelo ricoprì la prestigiosa carica di custode della confraternita del Salvatore al Sancta Sanctorum.

Salvador, pittore purtroppo senza opere.<sup>161</sup> La *Madonna del Latte* appare perciò come il crocevia di molteplici stimoli, dal già evidenziato richiamo all'antico, alla grazia benozzesa del Cristo, alla solida volumetria della testa della Vergine che Adolfo Venturi mise in rapporto con il lascito di Piero della Francesca a Roma, all'ingenuità prospettica del piccolo committente inginocchiato su un ricco tappeto ricamato.<sup>162</sup> Nella tavola reatina Antoniazio si mostrò ricettivo e per nulla incerto nell'accordo di tanta variegata cultura, i cui singoli aspetti sono il punto di partenza per la ricerca delle sue primizie, col fine ultimo di colmare il vuoto degli anni d'attività precedenti il 1464.

La *Madonna col Bambino* della chiesa dei Santi Domenico e Sisto (figg. 1 e 2, cat. 1), riferita per primo all'Aquila da Luciano Bellosi, mi sembra ancor oggi la proposta più ragionevolmente capace di spiegare l'iniziale sperimentazione del romano sui testi pittorici toscani lasciati a Roma tra gli anni quaranta e gli anni cinquanta.<sup>163</sup> L'esperienza della pittura di Benozzo e di Piero della Francesca è d'altronde alla base delle opere successive del settimo decennio, per cui l'esecuzione del lacerto d'affresco in questione potrebbe comodamente scalarsi all'incirca tra la fine dei cinquanta e l'inizio dei sessanta. Sono questi gli anni in cui Antoniazio non era l'unico ad aggiornarsi sulla miglior pittura arrivata in città: ne sono testimonianza, tra l'altro, la *Santa Liberata* di Sant'Angelo Romano (fig. 4), il trittichetto già in collezione Vitetti (figg. 5 e 6, cat. 113), e ciò che resta della figura dell'angelo affrescato nella lunetta del portale maggiore dell'Aracoeli (figg. 7-9), ma non solo.<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Cavallaro 2013, p. 23. Per la problematica identificazione del pittore camerte col Boccati o con Giovanni Angelo d'Antonio cfr. Mazzalupi 2014, pp. 10-18. Il primo a fare il nome di Giovanni di Piermatteo Boccati in relazione alla pittura del giovane Antoniazio fu Gnoli 1911, p. 332, la cui intuizione venne ripresa da Longhi 1926, p. 57, ma nel più generico riferimento alla cultura "adriatica", congiunta con l'operato alla corte pontificia di Salvador da Valencia.

<sup>162</sup> Venturi 1913, pp. 266-267.

<sup>163</sup> La proposta di Bellosi è avanzata per mano di Bartalini 1990, p. 111, ed è stata recentemente ribadita da De Simone 2011, pp. 43 e 192, il quale ne ha proposto la datazione, a mio parere un po' alta, alla metà degli anni cinquanta.

<sup>164</sup> In merito alla *Santa Liberata*, dopo la presentazione alla mostra di Antoniazio del 2013 (scheda di Petrocchi num. 3 p. 72), hanno restituito l'opera al pennello del maestro De Simone 2014, p. 201, e Mazzalupi 2014, n. 40 p. 15, nei fatti riprendendo l'ipotesi di Petrocchi-D'Achille 2004, pp. 120-

Bisogna infatti ricordare la recente proposta in favore di Antoniazio avanzata da Gerardo De Simone in merito all'*Annunciazione* della chiesa romana di San Saba (fig. 10, cat. 2), licenziata nel 1463 e parte del più vasto ciclo decorativo in cui le novità prospettiche della parete di fondo (figg. 13 e 14) stridono violentemente con la “vecchia” pittura dei profeti della navata (fig. 16).<sup>165</sup> La mia proposta per cui si tratterebbe di una commissione in cui una parte fu presa in carico dall'Aquila, e forse realizzata da qualcuno della sua bottega, deriva dal confronto con l'altra sua prova più antica conosciuta, cioè gli affreschi superstiti della Cappella Bessarione ai Santi Apostoli (fig. 18, cat. 6). Alcuni volti degli angeli della calotta absidale (figg. 24 e 27), verosimilmente la parte più antica della decorazione ad essere eseguita verso il 1464 (o addirittura nel corso del 1463), presentano delle affinità con quelli dell'arcangelo Gabriele e della Vergine (figg. 13 e 14), tali che l'ideazione da parte del medesimo pittore mi pare un'ipotesi ragionevole.

A proposito dell'abside della cappella bessarionea, ma passando ai due riquadri sottostanti, bisogna rilevare che i ritratti dei personaggi in primo piano che assistono alla processione sono tra i precedenti migliori per spiegare l'evoluzione della ritrattistica di Antoniazio nel corso del decennio successivo (figg. 34, 35, e 71): si guardi all'uomo dal berretto rosso con lo sguardo fisso davanti a sé, al sant'Auberto,

---

121. Mi sembra che vada appoggiato il recente e coraggioso tentativo di Stefano Petrocchi di separare l'opera dalla stretta autografia di Antoniazio nell'ottica della ricostruzione ipotetica del *corpus* giovanile del fratello Nardo, soprattutto in virtù del fatto che la tavola di Sant'Angelo Romano non ha la solidità che accomuna le figure di Antoniazio sin dall'affresco dei Santi Domenico e Sisto. Venendo ora a ciò che resta del notevole affresco dell'Aracoeli, a mia conoscenza segnalato solo in Crowe-Cavalcaselle 1864, n. 1 p. 499, con l'attribuzione a Benozzo Gozzoli, si tratta degli ultimi resti ben leggibili della Madonna col Bambino omaggiata ai lati da due santi francescani, quantomeno stando alla descrizione datane da Giovan Antonio Bruzio (la trascrizione è in Cavazzi 1923, n. 2 p. 312). Casimiro Romano 1739, p. 29, ricordava la grande venerazione per l'immagine (scomparsa tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento: cfr. la foto GFN D5350, che attesta il disastroso stato di conservazione nei primi anni del XX secolo), e trascrisse la data mutila che ancora esisteva al di sopra delle figure: “Anno Domini M[\*\*\*]CCCLXV die XXV [\*\*\*]bris”. Il plausibile risarcimento in 1465 a mio giudizio fornisce un termine cronologico perfettamente in linea con il progressivo assorbimento della lezione di Piero della Francesca da parte di alcuni pittori romani alla metà degli anni sessanta.

<sup>165</sup> De Simone 2011, pp. 34-35.

e anche al bel profilo dell'uomo dal cappello azzurro. Va considerata inoltre la notevole esecuzione del piviale del vescovo (figg. 37-39): le grosse pieghe tubolari dal profondo chiaroscuro sono il diretto precedente per la calibrata monumentalità dei panneggi delle figure di Subiaco (fig. 56, il confronto è con il saio del san Francesco). La costruzione dei paesaggi del fondo delle due scene, infine, è sostanzialmente alla base di quanto realizzato dal pittore nel corso dei decenni successivi: è infatti nella Cappella Bessarione che vengono sperimentati per la prima volta gli effetti mirati a rendere la chiara luminosità degradante del cielo e l'immersione delle colline nella luce atmosferica.<sup>166</sup> A questo punto va rilevato che Pancrazio Jacovetti non molti anni dopo, negli affreschi della chiesa di San Biagio a Corchiano, si ricordò di alcuni espedienti compositivi impiegati da Antoniazio, sia nel realizzare le testine a monocromo dei suoi angioletti (fig. 43), sia nella tipologia di cittadella fortificata che appare in alto a sinistra nel *Presepio*, in tutto simile a quella che si vede nell'*Apparizione sul Monte Gargano* (figg. 44b e 44).

Agli anni della *Madonna del Latte* risale probabilmente il *San Francesco stigmatizzato* (fig. 17, cat. 4), di cui, in occasione della mostra su Antoniazio del 2013, si è segnalata visivamente – e idealmente – l'ipotesi della non pertinenza alla medesima commissione attraverso l'allestimento del pannello alla destra della *Madonna*. Di fatto l'idea che le due opere, insieme al *Sant'Antonio da Padova* (fig. 222, cat. 49), siano parte di un unico trittico risale alla loro scoperta da parte del Cavalcaselle, e da allora non è stata più messa in discussione se non per il *Sant'Antonio*, stilisticamente successivo.<sup>167</sup> Il *San Francesco* condivide con la tavola del 1464 l'intonazione cromatica, ma soprattutto il disegno secco dell'anatomia, in cui si percepisce tutta la difficoltà di Antoniazio di tradurre in forme armoniose la complicata posizione del santo, che calca l'astratto sperone di roccia in verità ben poco naturalistico. Una

---

<sup>166</sup> Al di là delle pur necessarie distinzioni di mano, il ciclo bessarioneo appare unitario e ben congegnato, condotto senza soluzione di continuità dalla calotta absidale alla parete sottostante. Piace pensare, con l'animo leggero dato dalla consapevolezza dell'impossibilità di avere attualmente prove certe, che al lavoro accanto ad Antoniazio vi fosse il fratello Nardo, solitamente accantonato dagli studi, ma con il quale è attestato il sodalizio nel 1470 per la Cappella Sanguigni in Sant'Apollinare.

<sup>167</sup> Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 167; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 175.

datazione nei pressi della prima opera firmata sembra quindi reggere all'esame stilistico, e non vi è alcuna ragione per sottoporre la tavola ad ulteriori *stress* cronologici.<sup>168</sup>

Attraverso il recupero di una segnalazione fatta nel lontano 1961 da Luigi Salerno, e con l'approfondimento delle vicende legate al piccolo lacerto d'affresco della *Madonna del Popolo* della chiesa di Santa Maria Porta Paradisi (fig. 53, cat. 5), finora sfuggito agli studi sul pittore, credo si spieghi meglio il passaggio di Antoniazio verso le forme compiutamente pierfranceschiane consacrate nel *Trittico* di Subiaco del 1467.<sup>169</sup> La *Madonna col Bambino* in questione, infatti, si colloca esattamente a metà strada tra l'aspetto ancora bambolesco del Bambino di Rieti e la solidità della Madonna di Subiaco (fig. 54): è una sorta di anello di congiunzione che richiama la *Madonna in trono col Bambino* della parete d'altare della cappella del monastero di Tor de' Specchi (fig. 55, cat. 10).

Il momento stilistico del *Trittico* destinato alla chiesa di San Francesco di Subiaco, cioè il manifesto della profonda comprensione e adesione alla pittura di Piero della Francesca, segna un deciso avanzamento dell'artista sulla via della corretta resa anatomica e prospettica dei corpi: la figura del san Francesco è replicata non solo dall'anonimo (sublacense?) responsabile del *San Francesco* passato all'asta da Farsetti nel 2014 (fig. 58, cat. 112), ma, soprattutto, i disegni sono riutilizzati dal maestro in

---

<sup>168</sup> Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 5 p. 76, ha mantenuto la tradizionale datazione al 1464, pur inclinando per la diversa destinazione della tavola rispetto alla *Madonna del Latte*.

<sup>169</sup> L'opera è stata attribuita *en passant* ad Antoniazio Romano da Salerno 1961, p. 137. Per la descrizione della struttura ospedaliera di San Giacomo in Augusta e della chiesa di Santa Maria Porta Paradisi alla metà dell'Ottocento cfr. Moroni 1848, XLIX, pp. 270-276 (pp. 274-275). Armellini 1891, p. 397, assegnò alla chiesa il nome di Santa Maria in Augusta, considerando questa dedica precedente rispetto a quella di Porta Paradisi per la vicinanza all'antica chiesa di Santa Maria in Augusta. Si veda per questa specifica questione Spagnesi 1964, pp. 34-35. Recentemente si è pronunciata in merito David 2000, pp. 101-116, secondo cui la cappella che conteneva l'affresco era originariamente destinata agli uffici funebri dell'ospedale. La studiosa ha anche ipotizzato che la cappella corrispondesse alla chiesa di San Giorgio in Augusta, ben presto distrutta e ricostruita alla metà del XV secolo in concomitanza con la bolla di Niccolò V (p. 101): si veda nello specifico l'utile appendice documentaria alle pp. 111-116. Una sintetica ricognizione della chiesa nel complesso ospedaliero di San Giacomo è in Ciurluini 1997, pp. 105-116.



persona per il san Benedetto di Tor de' Specchi (fig. 57), in cui si vede bene il medesimo punto di stile, in tutto debitore della cromia e dei volumi di Piero. E d'altronde questi sono gli anni in cui anche Lorenzo da Viterbo lascia alle pareti della Cappella Mazzatosta (1469) il suo manifesto maturo dell'adesione al linguaggio del Borghigiano, dopo che nei primissimi sessanta era stato all'opera nel cantiere orsiniano di Tagliacozzo dando un primo saggio, in verità alquanto acerbo, delle sue qualità di ritrattista (figg. 68 e 69).<sup>170</sup> In sostanza, il settimo decennio del

---

<sup>170</sup> Al di là della sfibrante questione legata ai soggiorni romani di Piero della Francesca, per cui cfr. il recentissimo contributo di Angelini 2014, pp. 228-232 e 258-266, il lascito pierfranceschiano in area laziale si deve allargare alla maestranza responsabile dei *Profeti* affrescati nei due sottarchi dell'attuale campanile dell'abbazia di Farfa (figg. 66 e 67), e a quella responsabile della *Trasfigurazione di Cristo* e dei notevolissimi ritratti dei frati francescani della Cappella del Tabor nell'Isola Bisentina (fig. 70). Si tratta nel primo caso di pitture che, a differenza di quanto riscontrabile nel decennio successivo, non mi paiono in rapporto stretto col momento giovanile di Antoniazio, e per certi tratti più arcaici sembrerebbero rimontare a una formazione compiuta negli anni cinquanta, forse condotta a più stretto contatto con il lascito romano di Piero. A tal proposito meriterà di essere approfondita ulteriormente l'oscura vicenda artistica di Giovanni da Tagliacozzo, pittore all'opera nella Cappella Colapace in Santa Maria in Aracoeli. Tra la Cappella della Valle e quella Albertoni si trova infatti un sacello in cui le fonti letterarie ricordano una decorazione pittorica risalente al Quattrocento, anch'essa perita nel corso dei secoli successivi (ma forse non del tutto, come si vedrà a breve). Si tratta della ben nota Cappella Cesarini, oggi intitolata a sant'Anna, ma che al tempo della sua costruzione voluta da Antonio Colapace fu dedicata all'Annunciazione di Maria. Essa mantiene ancora la struttura architettonica e le dimensioni originarie: è costretta in uno spazio minore rispetto alle cappelle contigue, e ha ancora la copertura originaria a crociera che la rende più bassa delle circostanti cupolette cinquecentesche. L'indicazione del patronato Colapace è fondamentale per il seguito del discorso; esso è infatti accertato da due diverse fonti: da Casimiro Romano (1739, pp. 211-212), e da Nicola Ratti (1794-95, II, pp. 247 e sgg, e n. 34 pp. 280-281), il biografo della famiglia Cesarini. Si viene così a conoscenza che nel 1490, a causa del pessimo stato in cui versava la cappella, i frati si accordarono con il fratello di Antonio, tale Jacopo, per cederne il patronato a Gabriele Cesarini: da questo momento in avanti la famiglia, poi congiunta con gli Sforza, ne mantenne l'uso e si preoccupò di apportare le dovute migliorie all'ambiente. Circa le pitture che si conservavano all'interno, ci soccorre la precisa descrizione che ne diede frate Casimiro, ricordando sinteticamente la volta con i quattro Dottori della Chiesa, il sottarco d'ingresso con i profeti minori, la parete di fondo in cui era l'oculo che illuminava l'interno separando l'Angelo annunciante dalla Vergine annunciata, gli arconi laterali con i (presunti) ritratti di donne della famiglia Cesarini, e infine, alle due pareti rimanenti, le *Storie della Vergine*, dall'iconografia non meglio specificata.

---

Casimiro Romano riportava accanto al nome di Benozzo (di Vasariana memoria: T, p. 166; G, p. 292) la tradizione di una firma differente letta a lato della figura della Vergine, cioè quella di Giovanni da Tagliacozzo, pittore allora sconosciuto e ben presto obliato definitivamente dalla storia dell'arte. Il discorso è tuttavia più complesso, in quanto Casimiro citava e correggeva, evidentemente dopo una verifica *de visu*, la lettura della firma tradata dall'abate Pietro Antonio Corsignani (1712, p. 243), che si esprimeva così a proposito di Giovanni: "Joannis de Taleacotio, pictoris suo tempore Romae egregii, memoria mihi aliunde accessit, immo haec ibidem extat in ecclesia S. Mariae de Aracaeli, et in altari S. Annae excellentiss. ducum de Cesarinis a nobis etiam fortuito comperta, et hic attrito ordine, sequentibus paucis literis relata. PINSIT ME JOANNES DE TALIACOTIO C. P.". La logora iscrizione da cui Corsignani ricavò la firma del pittore si trovava nel luogo dell'altare, allora decorato con la tavola cinquecentesca in cui era raffigurata la sant'Anna con alcune storie della sua vita, opera che Casimiro forse già non vedeva più: essa fu infatti sostituita dalla tela della *Sacra Famiglia che appare a una beata*, oggi concordemente attribuita a Francesco Trevisani. Dal momento che non si ha notizia di alcun restauro di quest'ambiente nel secolo appena trascorso, né tantomeno dell'asportazione della tela dell'altare, non possiamo avere la certezza che sia effettivamente andata perduta del tutto la decorazione quattrocentesca, in quanto almeno una parte della figura della Vergine potrebbe trovarsi proprio al di sotto del quadro, forse sopravvissuta agli ultimi, pesanti rimaneggiamenti che interessarono la cappella tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Il problema principale, difficilmente risolvibile senza l'asportazione della tela del Trevisani, è capire in quale momento del Quattrocento Giovanni da Tagliacozzo sia stato chiamato a eseguire le pitture. Bisognerà comunque cercare di restringerne il più possibile l'arco cronologico. Sarebbe troppo semplice (e confortante) affidarsi alla sola indicazione del Ratti per affermare la contemporaneità con la costruzione architettonica, da lui posta alla metà del secolo: meglio utilizzare allora quell'appiglio cronologico come termine *post quem* per i lavori. Il termine *ante quem* certo viene però dal passaggio di patronato ai Cesarini nel 1490, ma è poca cosa. Un termine utile si avrebbe conoscendo qualche fatto della vita di Antonio Colapace, ma a oggi nulla si sa né su di lui né sulla sua famiglia, all'apparenza inghiottiti dalla storia. Si può, tuttavia, ancora fidando in testimonianze indirette, e cioè utilizzando gli appunti che Sebastiano Resta appose alla *Vita* di Benozzo nella sua Torrentiniana (BAV, Cic. IV 2390, pp. 421-424), circoscrivere con più precisione gli estremi per l'esecuzione degli affreschi, riducendone di almeno un decennio l'*ante quem*. Resta possedeva due esemplari di quest'edizione delle *Vite*, di cui quella incamerata nella biblioteca di Leopoldo Cicognara era postillata di sua mano e, quantomeno nelle sue linee generali, è stata già resa nota agli studi (Vannugli 1991). Nella *Vita* di Benozzo il padre oratoriano appose un numero consistente di precisazioni (si tratta infatti di una delle più annotate di tutto il secondo tomo, assieme a quella della famiglia Bellini), perché interessato personalmente alle ben note vicende cui andava incontro l'abside dei Santi Apostoli in quegli anni. Le sue note inedite, che qui trascrivo (pp. 422-423), sono particolarmente interessanti, poiché è verosimile che esse

---

siano state compilate anteriormente alla testimonianza di Corsignani: “V’è sbaglio, che non è di Sant’Antonio da Padova la Cappella de’ Cesarini ma di San Bernardino, et l’abbate Titi la descrive et la fa nell’ingresso d’Aracoeli a man dritta. Se il fatto è così Benozzo era esatto disegnatore per quei tempi perugineschi, sebene il Melozzo da Furli che fa il quadro de’ Santi Apostoli è più maestro dell’uno e dell’altro in tempi”; “Dicono che de’ Cesarini sia un’altra cappella ancora, cioè quella passata quella che hora è di Sant’Antonio. Ma è cosa più antica”; “La pittura di Santi Apostoli è molto più intesa, e di altra maniera che questa della Cappella de’ Cesarini in Araceli. Perciò è d’altro maestro. [...] Halla questa cappella de’ Cesarini dipinto l’*Annunciata* [corsivo mio] Gio. Antonio di Tagliacozzo”. Nel punto in cui Resta rammentava l’errore grossolano di Vasari circa l’ubicazione esatta della cappella affrescata da Benozzo all’Aracoeli (confondendo il patronato Albertoni con quello Cesarini), egli citava espressamente l’autorevole Filippo Titi, il quale, nella prima edizione del suo studio sull’arte romana, assegnò al Gozzoli l’esecuzione della cappella Bufalini, salvo poi correggersi successivamente (Titi-Contardi-Romano 1987, p. 111). Resta faceva quindi molta fatica a comprendere l’assegnazione a Benozzo di decorazioni tanto marcatamente peruginesche; ciò nonostante si risolse nell’assecondare Titi, notando, ed è ciò che qui interessa, che le pitture della Cappella Cesarini erano di un altro maestro, nella sua idea diverso non tanto dal Gozzoli storico quanto da Pinturicchio. Anche lui, infine, nella terza annotazione, poi cassata, aggiunse che l’*Annunciazione* della Cappella Cesarini era stata dipinta da Giovanni da Tagliacozzo. Sull’infallibilità dell’occhio di Padre Resta quale conoscitore possiamo avere delle remore; certo è che l’indicazione di precedenza temporale rispetto alla Cappella Bufalini non deve essere scartata *a priori*, così come la sua opinione sul divario stilistico nel senso di una maniera pittorica più antica. Queste preziose annotazioni consentirebbero, quindi, di arretrare il termine ultimo dei lavori di Giovanni almeno alla fine dell’ottavo decennio. Seguendo per un momento ancora le edizioni successive dell’opera di Titi, si hanno ulteriori tracce della sfortuna riservata al pittore marsicano. A partire dalla sesta edizione, il nome di costui fu vittima di un malinteso che si è trascinato sino a oggi: Giovanni Bottari, in qualità di revisore dell’opera, corresse infatti Titi scrivendo che il quadro d’altare della Cappella Cesarini era di tale Vincenzo Lupi, soprannominato Giovanni da Tagliacozzo. È plausibile che egli con questo nominativo intendesse riferirsi alla paternità della tavola della *Sant’Anna*, di fatto facendone un tutt’uno con la decorazione ad affresco. Essendomi provato nel ricondurre, spero ragionevolmente, l’opera di Giovanni a un momento imprecisato tra gli anni cinquanta e gli anni settanta del Quattrocento, bisogna ora affrontare un’ultima difficoltà, cioè coniugare quanto si è recuperato per via indiretta con ciò che Vasari afferma all’interno della biografia di Benozzo Gozzoli. La menzione della Cappella Cesarini è sempre stata un punto dolente per gli esegeti delle *Vite* (quando non è stata semplicemente passata sotto silenzio); Vasari, infatti, in T diede la sola notizia che li Benozzo attese alle *Storie di sant’Antonio da Padova*, aggiungendo poi in G altre precisazioni circa i ritratti di personaggi notabili che vi furono dipinti (Giuliano Cesarini e Antonio Colonna). Il peso della sua *auctoritas* è stato schiacciante negli scrittori che trattarono la decorazione

---

della cappella dopo di lui: l'esempio di Casimiro Romano è in ciò paradigmatico. Poco sopra, ricordando la descrizione che egli diede dell'insieme delle pitture, ho volutamente tralasciato il problema dei ritratti femminili di casa Cesarini affrescati negli arconi laterali. Ritengo che qui Casimiro fu molto probabilmente trascinato dalla lezione vasariana a ritrovare dei personaggi storicamente esistiti tra ciò che ancora rimaneva della decorazione pittorica. Se si considera dal punto di vista iconografico l'insieme, descritto in maniera tanto precisa, e anche la scomoda posizione in cui si sarebbero trovate le nobildonne Cesarini, credo sia più semplice pensare che egli si sia confuso con delle figure coerenti con la scelta dei profeti minori del sottarco d'ingresso, ad esempio con delle Sibille. È opportuno ricordare che la critica si sofferma di solito sulla sola constatazione della confusione dell'aretino tra il patronato Albertoni e quello Colapace/Cesarini per le *Storie di sant'Antonio da Padova*, evitando di approfondire quelle che a me sembrano delle profonde incongruenze pertinenti al Vasari scrittore e storico. Le indicazioni molto precise sui due ritratti Cesarini e Colonna devono essere vagliate con attenzione, tenendo ben presente che il patronato Cesarini fu assai tardo, e quindi difficilmente si sarebbero avute, in una commissione Colapace, due personalità così lontane da una famiglia che non pare proprio annoverata tra la grande e neppure media nobiltà romana. Non solo, gli stessi Giuliano Cesarini e Antonio Colonna, a rileggerne le vicende biografiche, non risultano in rapporto fra di loro: il primo è ricordato per la partecipazione attiva agli eventi conciliari in Germania e in Italia sotto Eugenio IV e Niccolò V; il secondo, , è legato alle vicende degli esponenti del suo casato nelle lotte per i domini nel Regno di Napoli e nel salernitano nello specifico. Certo è che entrambi trovano la loro migliore collocazione cronologica durante i due pontificati menzionati, e non alla fine del XV secolo. Il passo vasariano, pertanto, dovrà essere considerato con molta diffidenza. Provando ad allargare lo sguardo ad altre biografie, queste aggiunte così precise nella Giuntina si sommano a quelle delle *Vite* di Piero della Francesca e di fra Angelico, dove vengono ricordati numerosi ritratti di personaggi pubblici legati variamente ai fatti politici, militari e culturali successivi al rientro della sede pontificia a Roma (*Vita* di Piero: Niccolò Fortebraccio, Carlo VII di Francia, Antonio Colonna principe di Salerno, Francesco Carmagnola, Giovanni Vitelleschi, il Bessarione, Francesco Spinola, Battista da Canneto; *Vita* di fra Angelico: Nicolò V, Federico III d'Asburgo, sant'Antonino da Firenze, Biondo da Forlì, Ferrante d'Aragona). Tutti i grandi uomini in oggetto, infatti, esaltano l'epopea del papato negli anni della riconquista di un ruolo centrale nelle vicende dell'Italia dopo l'umiliazione avignonese. Anche per queste due biografie, in T non vi è alcuna traccia dei nominativi delle illustri personalità (ricordate tuttavia sinteticamente), cosa che avviene in G. A distanza di diciotto anni dalla prima edizione, Vasari riuscì a colmare questa sua lacuna documentaria. Le certezze che vengono dalla lettura di questi passi non corrispondono però alle indecisioni e ai ripensamenti che egli ebbe al momento di scegliere tra le varie indicazioni che aveva raccolto nei suoi appunti. Infatti, da una delle poche carte riconducibili alla preparazione delle *Vite*, trascritta e pubblicata da Del Vita 1929, pp. 115-122 (e di nuovo in Del Vita 1938, pp. 131-138), si intuiscono tutte le difficoltà avute dallo scrittore durante il

---

processo di creazione della sua opera. Avendo consultato la carta dal vero, ma non potendo qui riprodurla a causa delle annose questioni giudiziarie legate all'archivio vasariano, mi limiterò a cercare di contestualizzare, ai fini del discorso, alcune considerazioni basate sulla trascrizione di Del Vita. Il foglio compilato fittamente da Vasari è un elenco di ritratti tra i più disparati, in cui si sommano, senza un ordine all'apparenza coerente, indicazioni su numerosi pittori trattati nel corso della sua opera. Le informazioni sono organizzate in cinque colonne: la prima da sinistra reca una progressione numerica; la successiva un primo nominativo d'artista; quella seguente il soggetto del ritratto; infine l'ultima, a volte, riporta il nuovo nominativo del pittore subentrato all'iniziale attribuzione. Questo appunto di lavoro, probabilmente superstite di un insieme più ampio, è molto prezioso perché al suo interno c'è più di un nome dei personaggi illustri citati in precedenza. Si può quindi verificare che Vasari inizialmente pensò a Benozzo per alcuni di essi (Giovanni Vitelleschi, Francesco Piccinino), per altri a Pisanello (Niccolò Fortebraccio), ad Antonello da Messina (Ferrante d'Aragona), al Beato Angelico (Biondo da Forlì). In un secondo momento la proposta iniziale fu cassata in favore del Bramantino, nominativo che, inserito in questo contesto storico di metà Quattrocento, fa venire più di qualche dubbio sull'identificazione storica con Bartolomeo Suardi (per conclusioni differenti su questo specifico aspetto cfr. Agosti-Stoppa 2012, p. 84). Tra i ritratti assegnati prima a Benozzo e poi a quest'ultimo ci sono anche quelli di Giuliano Cesarini e di Antonio Colonna; inoltre l'indicazione della Cappella Cesarini è aggiunta nel lato sinistro del foglio tra le righe, nello spazio lasciato libero dall'elenco già costituito. A me questo sembra un chiaro indizio della confusione che fece Vasari, separando due personalità illustri da un insieme omogeneo (quello dei Palazzi Vaticani), per poi spostarle in un luogo in cui non fu all'opera Benozzo, bensì Giovanni da Tagliacozzo. Il ritratto del Colonna è di fatto ripetuto anche nella serie dei ritratti vaticani: aggiungendovi quello del Cesarini l'insieme non perde nulla, anzi, acquista più coerenza. Se effettivamente vi furono dei ritratti in questa cappella, essi dovevano riguardare la famiglia Colapace, e casomai essere stati realizzati da Giovanni da Tagliacozzo. In ultima istanza, penso che la testimonianza di Vasari e la sua confusione tra Benozzo e Giovanni da Tagliacozzo potrebbero risolversi favorevolmente per la collocazione cronologica dell'attività di quest'ultimo, che, giusta la svisa del biografo, lavorò forse all'Aracoeli negli anni in cui Benozzo era attivo a Roma, magari proprio tra il sesto e il settimo decennio. Oltre al recupero documentario dell'attività di Giovanni, si potrà forse un giorno sciogliere l'ultimo dubbio sulla sua effettiva qualità pittorica, qualora emergesse dal fondo dell'altare della cappella un qualche lacerto di pittura ancora leggibile, resto di quanto, ancora a cavallo tra Seicento e Settecento, osservavano Sebastiano Resta, Corsignani e Casimiro Romano. A questo punto conviene chiudere con la proposta di porre *sub iudice* i passi vasariani relativi alle commissioni romane di Benozzo (si pensi alla problematica Cappella d'Estouteville in Santa Maria Maggiore), dal momento che bisognerà verificare in che misura il suo nome sia stato utilizzato in luogo di quello di Giovanni (o di altri). Allo stesso modo, basandosi sugli appunti dei ritratti, non è da escludere che il *Benozzo* chiamato in causa (e poi cassato) per

Quattrocento a Roma è una fucina di novità pittoriche che sono centrali nello sviluppo dello stile di Antoniazio, e che restano alla base della sua formazione artistica lungo tutta la carriera, come già a suo tempo aveva descritto in modo icastico Longhi.<sup>171</sup>

Un altro esempio dell'appropriazione da parte dell'Aquila della pittura pierfranceschiana viene da Zagarolo, dove erano noti da molto tempo i *Santi Giovanni Battista e Lorenzo* (figg. 49 e 50, cat. 9), e di cui propongo qui la ricostruzione del trittico in cui l'elemento centrale è l'inedita *Madonna del Buon Consiglio*, custodita presso l'altar maggiore della chiesa del convento francescano di Santa Maria delle

---

alcuni degli uomini illustri degli Appartamenti Pontifici, sia una labile traccia della presenza di Giovanni in quel cantiere, in opposizione al cripto-nominativo di *Bramantino*, cioè all'oscuro *concorrente* di Piero all'opera negli appartamenti di Pio II. L'attitudine ritrattistica, declinata nel senso dell'attenzione al vero nei ritratti dei frati francescani dell'Isola Bisentina, e poi da Lorenzo a Tagliacozzo e a Viterbo, troverebbe una solida tradizione romana nei ritratti dei Palazzi Vaticani, così da spiegare i notevolissimi inizi di Antoniazio nella Cappella Bessarione verso il 1464. Mentre licenzio queste pagine è in corso di stampa il contributo di Daniele Giorgi, *Precisazioni su Andrea Delitto e Giovanni da Tagliacozzo: un contributo dai documenti epigrafici*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', in cui lo studioso dà conto della scoperta del nome di Giovanni da Tagliacozzo in un'iscrizione rovinata da numerose sgraffiature nel presbiterio della chiesa di San Giovanni Battista a Collimonto di Lucoli. Attraverso la lettura dell'epigrafe egli ha restituito al pittore i *Santi Lorenzo e Giorgio* affrontati sui pilastri dell'arco trionfale, e con un certo dubbio anche la restante decorazione pittorica del presbiterio, di cui restano pochi lacerti. Ringrazio l'autore per avermi messo a parte del suo contributo, che rende la questione dell'identità artistica di Giovanni da Tagliacozzo ancor più intrigante e meritevole di ulteriori approfondimenti.

<sup>171</sup> Longhi 1967, p. 247: "Quando si tenga ben presente che dalla *Madonna* del 1467 a Subiaco, dov'è il primo chiaro segnale del rinnovamento in senso pierfranceschiano, fino a quella del 1494 del Louvre [oggi a Le Mans] o all'altra del '97 a Campagnano [oggi nel Museo Civico di Viterbo], Antoniazio non deflette che insensibilmente da pochi principî sanissimi di struttura monumentale accordata con una linea d'incisione così ferma da non turbare che minimamente quella struttura, è forza riconoscere che, anche a far credito alle probabili tenui oscillazioni intermedie (sulle quali anzi ci proveremo a far qualche rilievo tra poco), non sarà mai luogo propizio per inserire fra quei termini estremi le opere, più e più intinte d'umbro, che, offerte da varie parti in dono al maestro romano, hanno trovato così larga accoglienza nell'indice del Berenson".

Grazie (figg. 51 e 52b, cat. 8).<sup>172</sup> Anche in questo caso il punto di stile è perfettamente in linea con l'opera di Subiaco, e ancor più col già citato affresco di Tor de' Specchi (si confrontino i volti delle due Madonne), per cui l'esecuzione non dovrebbe scostarsi di molto dal 1468, considerando che il *post quem* per la commissione è inchiodato all'evento miracoloso occorso a Genazzano nella primavera del 1467. I due laterali, purtroppo in cattivo stato di conservazione, mostrano l'esecuzione da parte di una mano più debole, ma in linea a livello d'invenzione con quanto proposto a Subiaco, specie se si considera la posa del san Lorenzo, che nei tratti del volto ricorda le migliori figure affrescate nel monastero delle Oblate.<sup>173</sup>

Dopo aver cercato di rimpolpare con qualche recupero bibliografico e con qualche nuova proposta l'assodata lettura dello stile del maestro in questo decennio, si giunge alla *Madonna della Consolazione* (fig. 72, cat. 11), ben nota agli studi ma non per questo meno problematica, a partire dalla cronologia dell'esecuzione. Essa è tradizionalmente agganciata al passo del *Diario* di Stefano Infessura in cui si rammenta la consacrazione della chiesetta di Santa Maria della Consolazione il 3 novembre del 1470, sovrapponendo tale data all'avvenimento miracoloso che originò la commissione ad Antoniazio Romano.<sup>174</sup> In realtà, come già è stato rilevato da Giuseppe Zippel e da Carlo Cecchelli, è ragionevole che l'affresco (al pari dell'evento miracoloso) preceda di qualche tempo la consacrazione della chiesa, per cui mi è parso utile allargare la forbice temporale a circa un biennio, in sostanza ritornando all'ipotesi formulata dalla Noehles.<sup>175</sup> La diffusione delle repliche della

---

<sup>172</sup> I *Santi Giovanni Battista e Lorenzo* furono a torto ritenuti da Van Marle 1934, pp. 275-277, i laterali esterni del *Trittico del Salvatore* (fig. 373), datato 1497, e solo recentemente la Cavallaro (in *Antoniazzo Romano* 2013, p. 118) ha corretto tale imprecisione.

<sup>173</sup> In più occasioni Sandro Santolini ha proposto in via ipotetica di attribuire i due laterali a Pancrazio Jacovetti da Calvi, per cui cfr. Santolini 1995, p. 51, e Santolini 2001, p. 74, salvo poi escludere che il pittore si formasse nella bottega di Antoniazio in occasione del cantiere di Tor de' Specchi (proposta avanzata a suo tempo con acume da Van Marle 1934, pp. 336-340).

<sup>174</sup> Infessura-Tommasini 1890, p. 72.

<sup>175</sup> Noehles 1973, p. 178; per il 1465-70 si è orientato Hedberg 1980, p. 192. L'ipotesi che il miracolo della Consolazione sia coevo ai fatti del 1467 di Santa Maria della Quercia a Viterbo e di Santa Maria della Piazza a Genazzano è avanzata da Zippel 1904, n. 5 pp. 157-158, ed è ripresa da

*Madonna della Consolazione* è trattata nel capitolo successivo; qui ricordo solo che le forme solennemente pierfranceschiane denunciano l'esecuzione tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta anche della *Madonna della Consolazione* (fig. 78, cat. 12) incassata nel Seicento nella tomba Mellini in Laterano, purtroppo oggi in uno stato di conservazione deprimente, ma non per questo da escludere dal catalogo del pittore.

Se si osserva la struttura dei panneggi del manto della Madonna affrescata nella chiesa di Santa Maria della Consolazione, inoltre, si nota che il disegno è pressoché identico, tanto nell'organizzazione delle pieghe tubolari quanto in quello degli occhielli, alla *Metterza* in collezione Veronesi a Milano (fig. 73, cat. 13), la cui datazione dovrebbe quindi cadere non troppo oltre il 1470.<sup>176</sup> Rimanendo ancora alla *Madonna della Consolazione*, infine, bisogna evidenziare l'avanzamento del pittore rispetto alle ultime prove note del settimo decennio: la potenza fisica del Bambino e la sua posa leggermente scorciata dal basso (ripetuta goffamente nella *Metterza*) sono indicativi a mio giudizio di nuovi interessi figurativi, ai quali forse non fu estraneo l'arrivo a Roma di Melozzo.<sup>177</sup>

#### **4.2 L'incontro con Melozzo da Forlì e con i fratelli Ghirlandaio negli anni settanta**

Melozzo e Antoniazio, come ho già avuto modo di introdurre nel capitolo sulla biografia del pittore, verosimilmente tra il 1469 e il 1470 furono chiamati da

---

Cecchelli 1951, pp. 115 e 129-131, quantunque quest'ultimo non assegnasse la pittura dell'altar maggiore ad Antoniazio, bensì a un anonimo romano della metà degli anni sessanta influenzato dalla contemporanea pittura fiorentina.

<sup>176</sup> La proposta più recente dell'esecuzione verso il 1467 è di Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, p. 80.

<sup>177</sup> Il rapporto con lo stile di Melozzo era a tal punto evidente nella *Madonna col Bambino* della tomba Mellini che Schmarsow 1886, p. 392, rendendo nota l'opera per primo, l'assegnò al forlivese in persona.



Alessandro Sforza signore di Pesaro ad eseguire contestualmente le copie delle *Madonne* miracolose di Santa Maria Maggiore (Antoniazio) e di Santa Maria del Popolo (Melozzo). La ben nota fonte letteraria dei due epigrammi trascritti in un quaderno di conti della sagrestia di Santa Maria del Popolo è la prima attestazione del rapporto artistico tra i due maestri, tradizionalmente scalato tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta in relazione alla comune commissione avuta dal Platina per la decorazione delle nuove stanze della Biblioteca Vaticana.<sup>178</sup>

La prova della precocità dell'interesse di Antoniazio per il miglior pittore di casa Riario, all'opera nei primissimi anni settanta nell'abside dei Santi Apostoli, viene dall'*Annunciazione* di Santa Maria ad Martyres (fig. 79, cat. 14), di cui avanzo una proposta cronologica per l'esecuzione fondata sulla ricostruzione della storia più antica della cappella.<sup>179</sup> È sfuggita infatti agli studi la plausibile committenza dell'affresco, in cui, al momento della scoperta nel 1904, si scorgeva nel bordo inferiore lo stemma gentilizio secentesco dipinto in occasione dei lavori di rinnovamento del sacello.<sup>180</sup> Cancellato in occasione dello stacco della pittura avvenuto nel 1909-10, esso si riferiva agli ultimi discendenti del casato dei Bellomini, cioè la famiglia che aveva il patronato sulla Cappella dell'Annunciazione negli anni sessanta del Quattrocento.<sup>181</sup> Carlo Bellomini, già impegnatosi economicamente per la sepoltura del padre Cecco, morto nel 1465, provvide anche a quella del fratello Evangelista, morto nel 1472. La commissione ad Antoniazio per la decorazione dell'altare avvenne forse in quell'anno o poco dopo, e di fatto essa è una prima, chiara manifestazione dell'interesse del pittore verso la pittura di Melozzo: basti il

---

<sup>178</sup> Recentemente De Simone 2011, p. 42, ha riproposto il 1470 quale termine per l'arrivo dello Sforza a Roma.

<sup>179</sup> La proposta di Tumidei 1994, pp. 34-38, per cui l'esecuzione dell'abside dei Santi Apostoli cadrebbe tutta all'interno del cardinalato di Pietro Riario (1471-74) è stata ribadita da Minardi in Forlì 2011, pp. 208-217, ed è stata accettata da Cavallaro 2013, p. 30.

<sup>180</sup> La descrizione dello stemma è in Sacconi 1904, che per primo assegnò l'opera all'Aquila.

<sup>181</sup> Una stringata nota sul restauro è in Venturi 1910, p. 72.

confronto tra uno degli angeli dell'abside Riario e il bel profilo, tutto ancora intriso della luminosità di Piero, dell'arcangelo Gabriele del Pantheon (figg. 83 e 84).<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> De Simone 2011, p. 44 ha proposto anch'egli la data del 1472, ma su basi puramente stilistiche. Ci sono altri fatti romani che in questi anni si vanno dipanando, anch'essi in rapporto con la precoce ricezione dei nuovi e dirompenti modi di Melozzo, ma che hanno il loro centro d'irraggiamento nell'attività della bottega di Andrea Bregno. Le decorazioni pittoriche di monumenti funebri quali la tomba D'Albret in Santa Maria in Aracoeli (figg. 85-87) e la tomba Coca alla Minerva (figg. 88-90), e infine della tomba del cardinale Alano Coëtivy in Santa Prassede (figg. 91-94) manifestano tutte una vocazione fortemente architettonica e illusiva, che non può essere pensata scindendola dalla contestuale parte scultorea, dal momento che, a voler essere banali, il monumento nel suo complesso non sarebbe stato percepito come completo. Ripensare quindi queste problematiche e anonime decorazioni pittoriche in sincronia con la messa in opera delle sculture è d'obbligo per avere una visione più varia e aderente alla realtà artistica romana tra anni sessanta e settanta, dal momento che ancora oggi è molto difficile trovare dei punti di riferimento che reggano il confronto con Antoniazio Romano e con la sua bottega. La complessa decorazione pittorica del monumento funebre Coca alla Minerva fu verosimilmente completata, al pari dei lavori, non oltre il 1473 (cfr. Caglioti 1997, n. 27 p. 244): questo è un buon termine di paragone su cui impostare la più ampia riflessione che comprenda l'opera di Antoniazio alla Rotonda, tanto quanto i primi anni romani di Melozzo. L'affresco raffigurante il *Giudizio particolare del vescovo Juan Diaz de Coca* al di sopra del *gisant*, con il Cristo giudice affiancato da due angeli tubicini, assieme alla restante decorazione parietale che inquadra il monumento, presenta infatti alcune tangenze con quanto realizzato da Antoniazio nello stesso giro di anni. Nello specifico, sia l'angelo della Rotonda che i due della Minerva si assomigliano molto nell'articolazione delle ali e nella loro squillante cromia: la soffice superficie piumata appare molto più mossa e trascolorante rispetto a quanto squadrato nella gloria angelica dell'abside della cappella del cardinale Bessarione, e nella più corrucciata traduzione nelle pareti della cappella del monastero di Tor de' Specchi. Il piumaggio è invece più vicino a ciò che Melozzo stava realizzando negli stessi anni nell'abside dei Santi Apostoli, benché in quel caso la potenza dell'apertura alare restituisca tutt'altra grandiosità alla visione angelica. Un altro punto di contatto, che permette di soppesare la differenza tra l'anonimo frescante minervitano e Antoniazio, è la costruzione dell'illusiva struttura architettonica, per cui nella tomba Coca l'arco di pietra che inquadra il monumento funebre, al di là del quale si apre la tenda troncoconica, è realizzato con attenzione al più minuto dettaglio decorativo, il che è del tutto assente nella prova del Pantheon. Quest'ultima si dimostra tuttavia in grado di tenere il confronto e di dialogare con la potente architettura reale dell'antico tempio pagano, ma, se osservata nel dettaglio, appare più sommaria nella resa dei particolari decorativi (si valutino le rosette e i fiori nella sommità dell'arco e ai lati dell'imposta) e delle membrature architettoniche più in generale. Il

A questo punto, prima di introdurre il *Trittico Caetani* di Fondi, di cui è recentissimo il rinvenimento documentario da parte di Giovanni Pesiri di una trascrizione secentesca della dedicatoria, in cui è riportata la data completa del licenziamento, il 10 maggio 1476, si deve sottoporre a ulteriore verifica l'ipotesi che la progressione di Antoniazio verso l'opera fondana sia da leggere in primo luogo in rapporto alla cauta adesione alla pittura di Melozzo, rimarcando, come non è stato ancora sufficientemente fatto, che l'incontro con lo stile dei fratelli Ghirlandaio spiega parte dell'evoluzione dello stile di Antoniazio a partire dalla metà degli anni settanta.<sup>183</sup>

Bisogna quindi recuperare agli studi la pittura murale, di qualità assai sostenuta, custodita nella chiesa romana dell'Annunziata in Borgo (fig. 95, cat. 15), da tempo assegnata giustamente ad Antoniazio Romano da Bruno Forastieri.<sup>184</sup> Nonostante il

---

medesimo discorso vale anche per le purtroppo assai degradate architetture illusorie della Cappella Coëtivy in Santa Prassede, in cui spiccano le due belle testine angeliche a monocromo nella parete esterne, recuperate a seguito dei restauri coordinati da Ilaria Toesca nel 1967. Recentemente La Bella 2013, pp. 50-53, ha riletto le architetture dipinte delle tombe d'Albret e Coca in relazione alle decorazioni pittoriche funerarie fiorentine della fine degli anni cinquanta, rilanciando l'idea che Antoniazio avesse viaggiato verso Firenze per aggiornare il suo stile (l'ipotesi è stata avanzata da De Simone 2011, p. 47).

<sup>183</sup> Pesiri 2014, p. 100, e doc. 1 p. 108, per la trascrizione del passo della relazione inviata all'abate Costantino Caetani.

<sup>184</sup> Forastieri 1984, pp. 45-50. L'opera proviene dalla distrutta chiesa di Sant'Angelo ai Corridori (o al Corridoio) di Borgo, per cui cfr. Adinolfi 1859, pp. 225-228; Huelsen 1927, p. 527; Armellini 1891, p. 791. In Armellini-Cecchelli 1942, II, pp. 976-977 e p. 1248, inoltre, si afferma che la chiesa fu distrutta nel 1497 da Alessandro VI per la costruzione del Passetto, e che fu ricostruita solamente nel 1564 (ma tale notizia non è confermata dalle fonti successive, né tantomeno si conosce l'entità dei rifacimenti che pure interessarono la chiesa nel corso del Cinquecento). Due vedute della facciata della chiesa prima della demolizione del 1939-40 sono in Della Valle-Fondi-Sterpi 1997, fig. 19 p. 13 e fig. 99 p. 90. Per la chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo cfr. Scarfone 1984, pp. 51-64. L'autore considera l'edificio un oratorio, poiché esso era originariamente la sede della confraternita di Santo Spirito (fondata da Innocenzo III nel 1204); al tempo di Leone X i confratelli si riunivano però in Santo Spirito in Piscibus, e, dopo essere diventati arciconfraternita nel 1607, nel 1659 si trasferirono nel nuovo braccio dell'ospedale di Santo Spirito in Sassia. Nel 1742 l'arciconfraternita fu costretta a migrare altrove per i lavori all'ospedale, motivo per cui nel 1744 i suoi membri costruirono un oratorio *ex novo* incaricando del progetto l'architetto

deperimento della superficie, la pittura si esalta nelle forme turgide e solide delle due figure: i carnati sono percorsi da bagliori metallici, resi con secchi colpi di pennello tali da rilevarne le parti in luce. I panneggi risaltano per la complessità del disegno e per il loro impianto fortemente geometrizzante, come si nota ancor oggi nella vesticciola che cinge il fianchi del Cristo bambino, e nel risvolto verde acido del manto della Vergine all'altezza del grembo. L'intensità dello sguardo di Maria, dalla bellezza in parte dura e spigolosa, è accostabile a quello della Vergine del *Trittico Caetani* di Fondi, ma allo stesso tempo bisogna considerare l'anatomia ancora gracile e bambolesca del Bambino, il quale, specie nella testa, si pone in continuità con quello di Santa Maria Porta Paradisi e con quello della cappella del monastero di Tor de' Specchi.

Venendo ora alle ben note *Madonne col Bambino* del Metropolitan di New York (fig. 97, cat. 16), e della Galleria Nazionale di Perugia (fig. 99, cat. 17), credo che entrambe siano in stretto rapporto con l'affresco appena presentato, sia per il tipo fisico del Bambino, che per il disegno affilato della testa della Vergine. Non solo: considerando il difficile stato della pellicola pittorica della tavola newyorkese, è ragionevole ritenere che in origine la cromia non fosse troppo distante da quella dell'affresco dell'Annunziata. Per la migliore collocazione cronologica penso che il confronto con la tavola di Fondi sia eloquente, dal momento che in quest'ultima le carni e la fisicità del Cristo sono definitivamente oltre le reminescenze benozzesche ancora percepibili nelle prove appena elencate. Le tre pitture troverebbero quindi la migliore collocazione all'incirca tra l'*Annunciazione* del Pantheon e il 1476 della *Pala Caetani* di Fondi.

La *Madonna in trono col Bambino e Onorato II Caetani, tra i santi Pietro e Paolo* (fig. 100, cat. 18) è uno dei capolavori indiscussi della prima maturità di Antoniazzo: è necessario evidenziare alcuni tratti del punto di stile del pittore al 1476, utili per il proseguimento del discorso. In questo specifico caso il dialogo a distanza tra

---

Pietro Passalacqua. I lavori si prolungarono fino al 1801, quando fu completata la decorazione interna dell'edificio. L'ultimo massiccio intervento architettonico risale al 1940, allorché, per risistemare l'area di Ponte Vittorio Emanuele, si decise di demolire la chiesa e di ricostruirla poco distante dalla nuova carreggiata. Nel 1950 il cantiere si concluse con lo scoprimento della facciata, che nelle forme riprendeva fedelmente quella tardo-settecentesca.

Antoniazio e Melozzo è stato orientato nella giusta prospettiva dalla Noehles, che ha sottolineato il rapporto con i personaggi del pressoché coevo *Platina rende omaggio a Sisto IV* della Biblioteca Vaticana (fig. 101).<sup>185</sup> Nel gennaio del 1477 Bartolomeo Platina pagò Melozzo per l'acquisto dell'oro da destinare all'affresco, evidentemente in opera fin dall'anno precedente e probabilmente in via di completamento.<sup>186</sup> Il portamento altèro del Caetani (uno dei vertici della ritrattistica antoniazza), dalle proporzioni fisiche pur sempre ridotte rispetto ai personaggi sacri, è il frutto di un'attenta riflessione su quanto Melozzo aveva progettato per celebrare Sisto IV e il suo *clan*. D'altronde, il procedere di Antoniazio sulla via dell'intimo assorbimento della lezione del forlivese si percepisce bene nella struttura geometrica dei panneggi dei due santi (in particolar modo del manto del san Pietro), così come nell'espansione dei corpi e nella ricerca di maggiore monumentalità. Considerando che le due pitture sono state realizzate nello stesso giro di anni, se non addirittura con Antoniazio a precedere Melozzo, si prospetta l'ipotesi che il dialogo tra i due maestri avvenisse a più livelli, di cui il mezzo grafico e la frequentazione di bottega furono forse tra le componenti decisive.<sup>187</sup>

Si lega strettamente alla tavola del 1476 il *San Francesco* già in collezione Wildenstein (fig. 103, cat. 19), la cui esecuzione è storicamente motivata dalla

---

<sup>185</sup> Noehles 1973, p. 56.

<sup>186</sup> Per la datazione dell'affresco della Biblioteca Vaticana cfr. Tumidei 1994, pp. 52-54; Minardi in Forlì 2011, num. 47 pp. 218-221, in particolare la p. 221 per la discussione del pagamento da parte del Platina nel gennaio del 1477.

<sup>187</sup> Melli 2006, numm. 35 e 36 pp. 177-179 e 180-185, ha recentemente proposto con molta cautela di assegnare ad Antoniazio verso il 1480-90 due disegni conservati nel Kupferstichkabinett di Dresda (numm. C 356 e C 357). Vi sono raffigurati due gruppi di cinque gentiluomini ciascuno (figg. 251b e 251c), i cui ritratti, giusta l'identificazione di un personaggio in Galeazzo Maria Sforza, rimanderebbero al contesto della seconda dinastia ducale milanese (p. 184); e questo è un primo problema, ma non insormontabile, per l'orientamento verso la committenza ad Antoniazio Romano. Il riferimento all'ambiente artistico umbro-toscano avanzato dalla studiosa può ben essere accolto, però la datazione tarda dei fogli, qualora assegnati all'Aquili, cozzerebbe con il progressivo abbandono da parte del pittore nel nono decennio dell'attitudine realistica e solenne dei ritratti, che virano verso le forme più molli e stereotipate consacrate nella *Pala degli uditori di Rota*. Non avendo un nome alternativo da proporre, mi limito ad avanzare questi dubbi, dettati dall'impossibilità di confrontare i due disegni con dell'altro materiale grafico del maestro romano.

destinazione dell'opera all'altare della Cappella di San Francesco e di San Michele Arcangelo nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Tivoli. Clemente Brigante Colonna nel 1477 cessò ogni pretesa sulla Cappella di San Bernardino per rivolgere tutte le sue attenzioni all'abbellimento di quella di San Francesco: l'esecuzione dell'opera tra il 1477 e il 1481, anno della morte del Brigante, mi sembra la più ragionevole per intendere il *San Francesco* alla luce delle novità assestate nel *Trittico Caetani* di Fondi.<sup>188</sup> Si consideri infatti l'imponente presenza fisica del santo francescano in primo piano, paragonabile a quella del san Pietro di Fondi (fig. 102), e la simile costruzione delle pieghe, dalle spezzature secche e ortogonali, che trovano anche in questo caso un perfetto parallelo nel santo fondano.

Quando Melozzo metteva mano ai ponteggi per l'affresco celebrativo di Sisto IV nella Sala Latina della biblioteca, i fratelli Ghirlandaio avevano verosimilmente già concluso la serie dei *Filosofi e Dottori della Chiesa* nelle lunette soprastanti.<sup>189</sup> I pagamenti editi a suo tempo dal Müntz chiariscono che Domenico ricevette la prima *tranche* di dieci ducati il 28 novembre 1475, a lavori già iniziati; ma successivamente nei registri del Platina compare il solo nome del fratello Davide, al quale si può intestare, se non l'invenzione, quantomeno l'esecuzione materiale delle pitture.<sup>190</sup> L'assenza di Domenico dai ponteggi trova a mio parere una spiegazione plausibile se si recupera la fonte vasariana della decorazione pittorica della cappella del banchiere Giovanni Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva, in cui, a detta del biografo, furono dipinte due storie del Battista e due della Vergine al di là del monumento funebre della moglie Francesca di Luca Pitti, morta il 23 settembre 1477.<sup>191</sup> Tali pitture sono andate perdute, ma si può immaginare che nello stile

---

<sup>188</sup> Le vicende storiche della cappellania del Colonna sono state a suo tempo chiarite da Forastieri 1991, pp. 3-15. Recentemente Cavallaro 2013, p. 31, ne ha proposto una datazione al biennio 1480-81, cioè poco prima della morte del Colonna nel dicembre di quell'anno.

<sup>189</sup> Nel corso del restauro del 1966 fu ritrovata la sinopia dell'affresco di Melozzo al di sotto della lunetta del *Sant'Agostino*: cfr. Minardi in Forlì 2011, p. 218.

<sup>190</sup> Müntz 1882, pp. 123-125, in cui l'ultimo pagamento a Davide Ghirlandaio (su quattro totali) è del 4 maggio 1476. Per l'esecuzione delle pitture murali da parte di quest'ultimo si è espresso di recente De Simone 2011, p. 40.

<sup>191</sup> Vasari, T, p. 187; G, p. 321. L'assegnazione delle pitture minervitane al solo Domenico è anche in Albertini 1510, c. 85r. Per una trascrizione della lettera di Giovanni Tornabuoni spedita a

assomigliassero alle *Storie di santa Fina*, concluse entro il 1475 nella Collegiata di San Gimignano.<sup>192</sup> In sostanza non resta che il solo giudizio molto positivo del Vasari per sostenere l'ipotesi che proprio a queste pitture rivolgesse la sua vorace attenzione Antoniazio Romano, il cui rapporto con l'opera di Domenico è stato ampiamente sottolineato dalla critica, ma a ben vedere in relazione ai soli vegliardi delle lunette della biblioteca del Platina.<sup>193</sup>

Il ciclo pittorico lasciato alla Minerva verso il 1476 consentirebbe perciò di collocare in uno spazio fisico ben preciso Antoniazio alle prese con i suoi nuovi interessi fiorentini: egli, a partire proprio dal *Trittico Caetani* di Fondi, diede un primo saggio della nuova grazia e delicatezza infusa nei volti delle sue Madonne. Con la mente alle *Storie di santa Fina* di San Gimignano, si consideri la *Madonna col Bambino e il committente* del Museum of Fine Arts di Houston (fig. 104, cat. 20), in cui il pittore ha abbandonato i tratti spigolosi della *Madonna col Bambino* dell'Annunziata, ad esempio, per volgersi verso un ideale di bellezza giovanile. Anche il Bambino si fa paffuto e sodo; inoltre lo sguardo fisso e le labbra dischiuse, a rafforzare il dialogo con l'osservatore reale, sono in perfetto parallelo con il *San Francesco* già Wildenstein, e sono indicativi del rinnovamento stilistico di Antoniazio sulla via della resa maggiormente sentimentale degli affetti. Rimarcando la centralità dell'opera di Fondi in questa svolta stilistica, mi sembra ragionevole la proposta dell'esecuzione della *Madonna col Bambino* di Houston all'incirca tra il 1476 e i primissimi anni ottanta.

Operando una sintetica selezione qualitativa tra le molte derivazioni dal fortunato modello di Antoniazio, la *Madonna* del museo di Houston ha una bella "sorella" nella tavoletta del Detroit Institute of Arts (figg. 105 e 106, cat. 21), tuttavia, per coglierne l'alta qualità, è necessario rifarsi al materiale fotografico precedente

---

Lorenzo de' Medici il 24 settembre, in cui si racconta del lutto avvenuto la notte prima, cfr. Kecks 2000, doc. num. VI p. 394. È inverificabile invece la fonte vasariana secondo cui gli affreschi furono commissionati solamente dopo la morte della Tornabuoni, nel qual caso la cronologia romana dei fratelli Ghirlandaio ne uscirebbe un po' accidentata, dal momento che nel giugno del 1476 i due non erano già più a Roma perché al lavoro al *Cenacolo* dell'abbazia di San Michele arcangelo a Passignano: cfr. Kecks 2000, doc. num. V pp. 393-394.

<sup>192</sup> Kecks 2000, p. 58 e num. 4 pp. 189-198.

<sup>193</sup> Cfr. Cavallaro 2013, p. 25.

un'impetosa pulitura cui è stata sottoposta.<sup>194</sup> Il punto di stile sembra il medesimo, al pari di quello dell'affresco della *Madonna col Bambino* del Palazzo Ginetti a Velletri (fig. 107, cat. 22).<sup>195</sup> Dal momento che il pezzo è perduto, può essere di un qualche interesse riportare in nota la descrizione che fece della cappella gentilizia Lavinio Queba e Tuna nel 1687, all'interno della più ampia esaltazione delle figure dei cardinali Marzio Ginetti (1585-1671) e Giovanfrancesco suo nipote (1626-1691).<sup>196</sup> Sappiamo così che gli agostiniani di Roma donarono l'immagine miracolosa al cardinale Marzio, ma, purtroppo per noi, non ci sono indicazioni utili per rintracciare l'originaria provenienza dell'opera. Grazie agli studi di Patrizia Cavazzini sulla Cappella Ginetti in Sant'Andrea della Valle, invece, veniamo a conoscenza che il contratto per la messa in opera dei marmi nella cappelletta veliterna risaliva al 21 novembre 1666, ma la *Madonna col Bambino* doveva essere già stata trasportata almeno dal 1663, dal momento che in quell'anno comparve in un inventario dei beni del palazzo.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Van Marle 1934, fig. a p. 250. Noehles 1973, p. 183, ha restituito da tempo alla tavola il rilievo che le spetta.

<sup>195</sup> L'opera è assegnata ad Antoniazio da Van Marle 1934, p. 303, e da allora è scomparsa dalla bibliografia fino al recentissimo recupero di Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 285, sebbene con alcune imprecisioni.

<sup>196</sup> Romani 1972, pp. 36-37 (da Lavinio Queba e Tuna, *Il fior fenice, cioè Marzio redivivo in Giovan Francesco cardinale Ginetti*, Venezia 1687), da cui trascrivo: "Ha questo ripiano [dell'Appartamento Nobile], oltre a quel che tiene di commune coll'altro già detto, alla sua sinistra un vestibolo con quattro colonne d'africano e con due porte dell'istesso marmo: una, per cui si entra nella cappella, e l'altra, posta rincontro a questa, per cui si va nelle stanze; e dà l'ingresso altresì a un gran corridore adornato spessamente di bassi rilievi antichi di marmo [...]. La cappella è opera di gran spesa, sostenuta da due colonne di bigio, ma di meravigliosa vaghezza e di non minor divozione, per conservarsi in essa un'immagine miracolosa, collocatavi da questo divoto cardinale [Marzio], che, ottenutala dalli padri agostiniani di Roma, ve la ripose, e le preparò un veramente nobile ornamento di pietre mischie, delle quali fe' comporre similmente il paliotto dell'altare, riccamente adornato in corrispondenza delli ricchi addobbi che ricoprono tutta la cappella quanto ella è grande".

<sup>197</sup> In Cavazzini 1999, il documento num. 2 a p. 412 riguarda l'obbligo dello scalpellino veneziano Agostino Moretti di realizzare un commesso marmoreo per la cappella. Cavazzini 2001-02, p. 286: "Nella camera contigua verso la piazza: [...] una Madonna in muro depinta a guazzo, con un Christo in braccio, con una coroncina d'argento per ciascheduno, con cassa di legno intorno".



Arrivati a questo punto, la rapida menzione delle molte repliche di bottega impone di tornare alla dimensione “industriale” dell’attività di Antoniazio, poiché la ripetizione delle sue fortunate scelte iconografiche presuppone l’alacre attività di copia dei disegni: la medesima *Madonna col Bambino* già a Palazzo Ginetti è eseguita ribaltando il tracciato impiegato per la *Madonna Houston*. Non sono invece invertite la *Madonna col Bambino* di Assisi (fig. 108, cat. 23), quella in collezione Riemsdyk (fig. 109, cat. 24), e il poco noto affresco della chiesa di Santa Maria Consolatrice a Nazzano (figg. 116 e 117, cat. 29), di cui è ancora avvolta nell’oscurità la provenienza.<sup>198</sup> Da disegni utilizzati per la *Madonna col Bambino* di Detroit discendono invece le tavole di Fermo (fig. 110, cat. 25) e di Palazzo Bianco a Genova (fig. 111, cat. 26), quella un tempo nella Procura di San Sulpicio a Roma (fig. 112, cat. 27) e quella rovinatissima pubblicata nel 1967 da Antonio Boschetto (fig. 113, cat. 28).<sup>199</sup> Come si nota dando uno sguardo d’insieme, le varianti tra una derivazione e l’altra sono minime, e riguardano principalmente la figura del Cristo bambino: un braccio piegato ad abbracciare, piuttosto che teso in avanti o verso la madre, l’uccellino stretto tra le mani, un passetto incerto in avanti sono modulazioni

---

<sup>198</sup> L’affresco, staccato e incassato nella parete di fondo del presbiterio, è stato segnalato da Russo-Santarelli 1999, p. 147. I problemi principali circa la provenienza sono che l’opera non è menzionata nelle poche fonti sul paesello (cfr. Rainaldi 2002, pp. 136-138), che la consacrazione dell’edificio risale al 1488, e infine che la chiesa è stata intitolata alla Madonna Consolatrice solamente dopo i restauri del secondo Ottocento. Dal momento che l’iconografia è assai simile, segnalo qui la *Madonna della Sanità* inserita nell’ovato del coronamento dell’altar maggiore della chiesa di San Lorenzo in Lucina (fig. 115, cat. 117), opera forse della bottega di Antoniazio sul finire degli anni settanta (ma cfr. anche Ricci 2011, pp. 180-181, per l’ispiegabile attribuzione a Piermatteo d’Amelia).

<sup>199</sup> Vanno menzionate a parte la problematica – perché totalmente ridipinta – *Madonna col Bambino* del Museo di Roma (fig. 114, cat. 118), un tempo parte degli arredi mobili della chiesa di Sant’Andrea in Vincis (cfr. Galassi Paluzzi 1925 p. 535), la *Madonna col Bambino* di Berlino (fig. 371, cat. 123), forse del medesimo autore del *San Sebastiano tra i santi Michele arcangelo e Rocco* della Pinacoteca di San Paolo fuori le Mura (fig. 372, cat. 123), e le due copie legate alla collezione Vasconcelles (figg. 388-390, cat. 119 e 120), la cui storia recente è segnata dal passaggio sul mercato antiquario dell’esemplare esposto come inedito alla mostra romana del 2013, mentre la conoscenza dell’altro è affidata alla sole fotografie del Kunsthistorisches Institut di Firenze (num. 83704), della Fototeca Zeri (numm. 54963, 54864) e della Witt Library.

che raccontano dell'incessante *variatio* su uno schema ben collaudato e ripetuto fino allo sfinimento, ma sostenuto sempre dalla grande perizia artigianale della bottega del maestro.

### 4.3 I pittori sistini e le cruciali commissioni degli anni ottanta

Per Antoniazio Romano gli anni ottanta si aprirono con l'unica commissione documentata tra lui e Melozzo alla corte di papa Sisto IV: simbolicamente si potrebbe dire che tale collaborazione concluse l'“alunnato” presso il forlivese, l'unico ad aver lasciato un'impronta indelebile nella sua pittura, pari solo a quella dovuta al cruciale incontro con l'arte di Piero della Francesca alla metà degli anni sessanta. Tra il giugno del 1480 e l'aprile del 1481 Antoniazio condivise con Melozzo i ponteggi delle nuove sale della biblioteca del Platina, dipingendo stemmi del pontefice per i soffitti e partiti decorativi per porte e finestre.<sup>200</sup> Al di là dell'impegno profuso e della suddivisione dei compiti tra i due, quella collaborazione è fondamentale per spiegare i nuovi aspetti della sua pittura non dipendenti strettamente dai testi pittorici della Cappella Sistina.

Ma per muoversi tra le opere eseguite da Antoniazio verosimilmente nella prima metà del decennio bisogna rifarsi anche al ben noto affresco del 1483 di un anonimo seguace del maestro al lavoro nella chiesa dei Santi Vito e Modesto (figg. 120-124, cat. 121).<sup>201</sup> Solo attraverso il costante confronto con quelle pitture si collocano a mio giudizio nella prospettiva migliore due tavole fondamentali dei primissimi anni ottanta, quali la *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum a Pasadena (fig. 129, cat. 30), e il *San Sebastiano e due committenti* di Palazzo Barberini (fig. 125, cat. 31). La Vergine del Norton Simon Museum, le cui fattezze ricordano quelle della *Madonna col Bambino* dell'Annunziata, sono accostate al tipo di Cristo bambino la cui pettinatura è identica a quella dell'affresco dei Santi Vito e Modesto; e d'altronde il san Sebastiano lì affrescato è impensabile senza avere a monte quello

---

<sup>200</sup> La più recente trascrizione dei pagamenti è di D'Avossa in *Antoniazio Romano* 2013, num. 11 p. 177.

<sup>201</sup> L'attribuzione ad Antoniazio in persona risale ad Angeli 1902, pp. 333-336; precedentemente gli affreschi erano stati resi noti attraverso l'incisione di Gregorio Cleter in Odescalchi 1837.

di Palazzo Barberini.<sup>202</sup> Il disegno impiegato per la *Madonna col Bambino* di Pasadena ebbe una discreta diffusione, stando a quanto si vede nella meno bella *Madonna col Bambino* in collezione privata milanese (fig. 130, cat. 122), e nella *Madonna col Bambino* affrescata alla sommità della lunetta raffigurante il *Miracolo della Neve* nella chiesa di Santa Maria Assunta ad Assergi (fig. 132).<sup>203</sup> La *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum e il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, inoltre, mostrano nella composizione del paesaggio la presenza di elementi estranei alla pittura di Antoniazio del decennio precedente: gli alberi dai fusti sottili e dalle chiome svettanti, le conformazioni rocciose, i bassi cespugli sono stilemi che si possono ben inquadrare nell'iniziale accostamento al nuovo corso della pittura apertosi a Roma con l'arrivo del Perugino prima, e della brigata fiorentina poi.

Nel 1479 Pietro Vannucci è infatti all'opera per decorare la perduta Cappella della Concezione in San Pietro in Vaticano, inaugurata da Sisto IV l'8 dicembre di quell'anno.<sup>204</sup> L'approvazione del pontefice per quanto eseguito portò di lì a poco all'apertura dei lavori alla Cappella Sistina, di cui è recentissima la ridiscussione della cronologia, confermata con buona verosimiglianza da Cecilia Martelli al 1481-82.<sup>205</sup> È superfluo aggiungere che Antoniazio, sbirciando o meno nel cantiere, fu catturato da tanta novità, e col genio suo onnivoro si provò da subito nel riproporne il meglio.

Gli affreschi della chiesa di San Giovanni Evangelista a Tivoli (figg. 133-141, cat. 32), eseguiti probabilmente tra il 1481 e il 1483, trovano la migliore collocazione in questa temperie artistica, che da un lato sancisce l'accoglimento profondo della lezione del Melozzo all'altezza del ciclo laurenziano, e dall'altro mostra nelle scelte

---

<sup>202</sup> Il confronto con la figura del Bambino del Norton Simon Museum è stato proposto da Cannatà 1981, n. 19 p. 55; la dipendenza degli affreschi dei Santi Vito e Modesto dal *San Sebastiano* Barberini è già in Bernardini 1907, p. 17.

<sup>203</sup> Bologna 2014, pp. 74-76, non menziona Antoniazio Romano tra i molteplici riferimenti culturali di questo anonimo pittore dal catalogo purtroppo assai scarso.

<sup>204</sup> Scarpellini 1991, p. 29.

<sup>205</sup> Martelli 2013, pp. 107-115.

iconografiche per l'*Assunzione della Vergine* lo studio attento della pittura di Perugino.<sup>206</sup>

Il confronto tra la testa del profeta Zaccaria della cupola della Cappella del Tesoro di Loreto e quella del san Matteo di Tivoli (figg. 147-149) è indicativo della profonda consonanza dello stile maturato da Antoniazio con quello di Melozzo, ma allo stesso modo dà il metro per valutare la distanza che corre tra i due pittori. Si confronti anche il gruppo di Apostoli di destra che accompagna l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* della sagrestia di Loreto con il gruppetto di tre Apostoli all'estremità sinistra dell'*Assunzione* di Tivoli (figg. 151 e 152), e si comprenderà ancor meglio la rielaborazione compiuta dal maestro romano. Nella parete opposta sta invece il brano pittorico che sembra più orientato verso le novità arrivate a Roma nei primissimi anni ottanta: l'*Assunzione della Vergine* offre infatti molti punti di aggancio con l'opera del Perugino, e pertanto andrà attentamente valutata.<sup>207</sup> A livello iconografico la parte superiore della composizione mi pare sia debitrice della perduta pala affrescata nella Cappella Sistina raffigurante l'*Assunzione della Vergine con Sisto IV*, realizzata dal Vannucci verso l'autunno del 1481, e conosciuta oggi solamente attraverso il ben noto disegno che si conserva all'Albertina di Vienna (fig.

---

<sup>206</sup> La cronologia al 1480-83 è stata avanzata per prima da Negri Arnoldi 1965, p. 230. In merito agli affreschi della Sagrestia di San Marco, Tumidei 1994, pp. 62-64, ne ha proposto la condivisibile datazione – alla luce dei fatti di Antoniazio – al 1482-84 circa, seguito da Benati 2011, pp. 78-79 (ma cfr. anche Salvatore 2011, pp. 112-114). Al biennio 1478/79-1480 ha invece pensato Clark 1990, p. 46. Mi pare che la dispersa tavoletta (21,5 cm x 16,5 cm) del *Cristo coronato di spine* (fig. 153), già nella galleria Sanct Lucas di Vienna e battuta all'asta nel 1969 con l'attribuzione al Palmezzano (cfr. Vienna 1969, num. 28; una foto si conserva anche nella Fototeca Zeri, num. 69705), stia molto bene all'altezza degli affreschi della sacrestia lauretana. I confronti migliori si hanno con le figure barbute dei profeti della volta e con gli Apostoli a destra nell'*Entrata in Gerusalemme* (fig. 152), specialmente per il simile andamento rigonfio e intrecciato della zazzera.

<sup>207</sup> Sono estremamente significative le parole con cui Paolucci 1992, p. 19, ha colto il senso profondo del lavoro dell'Aquila: "L'impressione è quella di una Sistina di intonazione appena un poco più rustica. Melozzo e Ghirlandaio, Perugino e Bartolomeo della Gatta e, quindi, la *koinè* linguistica umbro-toscana, che proprio in quei giorni andava prendendo forma sulle pareti della Cappella Sistina, stanno dietro questo nobile risultato di Antoniazio, qui al culmine della sua maturità espressiva".

156).<sup>208</sup> La Vergine di Antoniazio è quasi la riproposizione in controparte della copia viennese (e quindi dell'originale del Perugino), così come simili al perduto affresco sono i quattro angeli che sostengono la mandorla di luce. Si può ragionevolmente immaginare che gli angeli di Perugino avessero un'inclinazione maggiore al passo di danza rispetto alla solidità di quelli di Antoniazio, ma ciò non toglie che la scena dipinta nella Cappella Sistina sia la prima fonte d'ispirazione per quella di Tivoli. Altri confronti con particolari del ciclo sistino, nella fattispecie con le scene ascrivibili alla diretta supervisione di Perugino, contribuiscono a definire meglio questo punto. Ecco, quindi, che lo sfondo naturalistico dell'*Assunzione* di Tivoli (figg. 157-159), in continuità cromatica con l'attitudine evidenziata nel *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, mostra in mezzo al verde delle colline alcune figurine a piedi e a cavallo, che sembrano in tutto la riproposizione in termini più aderenti al vero dei gruppetti che popolano i fondali delle scene sistine. La disposizione di alcuni Apostoli sul proscenio dipinto si può spiegare in relazione, ad esempio, a quanto realizzato nella *Consegna delle chiavi* (figg. 160 e 161); nella medesima scena sistina cogliamo anche, a mio parere, l'attenzione che Antoniazio riservò alle figure dipinte da Bartolomeo della Gatta, e questo si vede bene nella riproposizione del volto scorciato di tre quarti e in leggero sottinsù dell'Apostolo collocato alla destra della composizione tiburtina (figg. 162 e 163).<sup>209</sup> Ciò non è poi così strano, se si pensa che nello stesso giro di anni anche Pinturicchio risentì, nella sua prima uscita pubblica per la famiglia Bufalini all'Aracoeli, della lezione dell'Abate di San Clemente, che egli frequentò certamente con più assiduità di Antoniazio sui ponteggi della Cappella Sistina.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Per il disegno dell'Albertina (num. 4861) in rapporto alla pala affrescata si rimanda a Scarpellini 1991, p. 77. Tuttavia il medesimo studioso, in un più tardo saggio sul Pinturicchio, ha accostato l'*Assunzione della Vergine* di Tivoli (attribuita al Maestro di Tivoli) alla *Resurrezione di Cristo* affrescata nella Sala dei Misteri dell'Appartamento Borgia in Vaticano: cfr. Scarpellini-Silvestrelli 2004, figg. 41 e 44 p. 167.

<sup>209</sup> Per un'approfondita discussione della parte avuta da Luca Signorelli e di quella avuta da Bartolomeo della Gatta negli affreschi sistini si rimanda a Martelli 2013, pp. 133-152.

<sup>210</sup> Per la datazione di massima della Cappella Bufalini al 1482-85 circa cfr. Scarpellini-Silvestrelli 2004, pp. 57 e 87-93. Il precedente patronato sulla Cappella di San Bernardino da parte del ramo

Sembrano questi gli anni migliori anche per il *San Francesco in adorazione del Crocifisso* della collezione della Bucknell University (fig. 167, cat. 33), in cui il volto del Cristo mi pare condotto su disegni impiegati per il San Luca tiburtino (figg. 142 e 143). La tavola oggi negli Stati Uniti spiega inoltre le forme del *Crocifisso* della Pinacoteca Vaticana (fig. 168, cat. 34), ma anche quelle del Cristo del *Calvario* in collezione Benson agli inizi del Novecento (fig. 169, cat. 35), e finora sfuggito agli studi sul pittore.<sup>211</sup>

Tra gli anni del ciclo di Tivoli e quelli del ciclo lateranense del ciborio di Urbano V cadrebbe bene a mio parere l'esecuzione del *San Vincenzo Ferrer e il committente* del Museo del Convento di Santa Sabina (fig. 171, cat. 36), che è quasi la sintesi delle grandi idee a cui Antoniazio stava dando forma nella prima metà degli anni ottanta.<sup>212</sup> Il volto del san Vincenzo, racchiuso dalla linea forte e incisa, è pressoché

---

della famiglia di Lelio della Valle si desume dalle memorie dei discendenti in ASV, *Archivio della Valle-del Bufalo*, 99, fasc. 12, c. 614v, e b. 131, pp. 104-105; cfr. anche Mazzalupi 2014, p. 9.

<sup>211</sup> Catalogo Benson 1914, num. 46 p. 89. Per il *Calvario* del Palazzo Papale di Castel Gandolfo segnalato da Longhi 1927, n. 13 p. 256, una discreta riproduzione dell'affresco (staccato negli anni trenta del Novecento) è in De Angelis 2008, fig. 133 p. 136, in cui è genericamente assegnato alla scuola di Antoniazio. A p. 139 è la precisazione circa la collocazione originaria nei pressi della Cappella Comune, e vi è menzionata una ridipintura eseguita nel maggio del 1743 da Pier Leone Ghezzi e da Giacomo Marini. Per quel poco che si riesce a capire dalla foto, l'opera deriva l'iconografia dai modelli di Antoniazio (si confrontino le fattezze della Vergine con quelle della *Crocifissione* del Museo Diocesano di Velletri: fig. 170, cat. 127), ma l'esecuzione potrebbe spingersi fin dentro i primi anni del Cinquecento. Il molto malridotto affresco veliterno appena menzionato è stato assegnato alla scuola di Antoniazio da Van Marle 1934, p. 303, ed è stato di recente indirizzato verso gli anni romani del Palmezzano da Barbuto 2005, pp. 72-73. Il riferimento ad Antoniazio è necessario per spiegare il solenne ritratto e la figura del Battista, la cui posa assai patetica rimanda quantomeno agli anni degli affreschi della Camera di Santa Caterina, ma, come rimarcato dalla Barbuto, è pure vero che la scelta di collocare il corpo di Gesù morente tanto in alto sul legno della croce non ha paralleli nella pittura del maestro. Un'altra derivazione dagli schemi antoniazioeschi della fine degli anni ottanta è nella pittura conservata nel Palazzo Vescovile di Frascati, di cui una fotografia è nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (num. 44676).

<sup>212</sup> Circa il *San Vincenzo Ferrer* del polittico di Cristoforo Faffeo del Museo Diocesano di Vallo della Lucania (fig. 397), proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maggiore di Laurino, credo che sia molto problematica la data d'esecuzione del 1482 avanzata sulla scorta di un manoscritto del 1890 dalla Di

identico a quello del san Matteo tiburtino (figg. 149 e 150); nella fisicità del committente si porta invece al punto estremo la tendenza realistica della ritrattistica del maestro, cui si aggiunge l'ardito scorcio dal basso della testa (fig. 172). Infine, nella piccola figura del Salvatore benedicente la struttura del panneggio del manto manifesta già quanto affrescato con ben altra larghezza nel ciborio lateranense, specie se si confronta con quella del manto del san Paolo (figg. 189 e 190).<sup>213</sup>

L'impegno attivo dei pontefici per il rinnovamento della basilica lateranense, come si sa, risaliva alla bolla del 14 giugno 1475 con cui Sisto IV ne rifondò l'organizzazione della Fabbrica.<sup>214</sup> Successivamente, durante il pontificato di Innocenzo VIII, si lavorava ancora all'arco di trionfo, ma ciò non impedì che nel 1492 il papa celebrasse la messa dell'Epifania presso l'altar maggiore: si potrebbe quindi pensare che a quella data i lavori al ciborio fossero già conclusi.<sup>215</sup> In tal senso un utile appiglio letterario viene dal *Trattato de Santo Ioanni Laterano* (1495

---

Dario Guida in Cosenza 1976, n. 1 p. 60 e fig. 69, e ribadita in Di Dario Guida 1995, pp. 127-128, con cui sembra concordare Salvatore 2000, pp. 135-136. Nel momento in cui si rileva la giusta dipendenza della figura dalle forme del santo di Antoniazio, quest'ultimo mal sopporterebbe quel termine come *ante quem*; si aggiunga che, nello scomparto centrale del polittico (fig. 395), il Faffeo per la figura del Bambino si rifece a disegni impiegati da Antoniazio, ad esempio, per la *Madonna col Bambino* di Avignone (fig. 285, cat. 74), la cui migliore collocazione cronologica è all'incirca nell'ultimo decennio del secolo, e la cui fortuna grafica del modello si valuta bene considerando anche le forme della *Madonna col Bambino* del Museo Altenburg (fig. 394). Per il *San Girolamo in abiti cardinalizi* (fig. 398; li tav. XVII e fig. 68) del medesimo polittico, infine, non escludo che anche in esso ci sia qualche riflesso di un disperso *San Girolamo* di Antoniazio menzionato da Longhi nel 1927, vista la similitudine negli schemi di panneggio della veste del santo e di quelli delle figure di Tivoli e del ciborio lateranense. In conclusione, mi domando se non siano molti meno gli anni che separano il *Polittico* di Laurino dal *Presepio* di Novi Velia del 1497 anch'esso del Faffeo, e dalla *Madonna in trono col Bambino tra i santi Pietro e Paolo* della chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli, commissionata a Francesco Cicino da Caiazzo nel 1498 (cfr. Salvatore 2000, p. 137, con bibliografia relativa).

<sup>213</sup> Disegni per la figura del Salvatore sono impiegati nella tavoletta del Detroit Institute of Arts (fig. 191, cat. 37), per la quale resta qualche dubbio sull'assegnazione alla bottega del pittore principalmente a causa della debolezza della composizione d'insieme.

<sup>214</sup> Per la bolla pontificia cfr. Duval-Arnould 2010, p. 64; una trascrizione è anche in Forcella 1876, VIII, p. 25.

circa) del penitenziere lateranense Giuliano Dati, a mia conoscenza mai impiegato per verificare l'effettiva consistenza dei lavori durante il papato borgiano. Il lungo poema in volgare del Dati non è altro che un'esaltazione della grandezza della basilica attraverso la descrizione dei suoi monumenti e soprattutto delle sue preziose reliquie. Nei tre versi introduttivi dedicati alla zona presbiteriale egli però menzionò solamente il completamento recente del tetto, passando subito alla descrizione delle reliquie contenute nel ciborio: "Or ti vo' le reliquie per narrare, / po' che posato em pace el nostro tetto, / fa' che la vadi spisso a visitare".<sup>216</sup> L'assenza di qualsiasi riferimento a una decorazione pittorica del ciborio mi pare indicativa del fatto che in quell'anno non vi si attendesse, e, aggiungo, forse perché essa era stata conclusa già da un decennio.<sup>217</sup>

Ritornando per un momento ai rapporti professionali di Antoniazio alla metà degli anni ottanta, ci sono due avvenimenti documentati che spiegano parte delle novità maturate nel ciborio lateranense, e che aiutano ad orientare in una migliore prospettiva il riferimento alla componente "umbra" di tali pitture.<sup>218</sup> Tra il 1484 e il 1485 Antoniazio lavorò a stretto contatto con Perugino e con Piermatteo d'Amelia per portare a termine le richieste provenienti dalla corte papale: sembra di rivedere qui il medesimo approccio avuto qualche anno prima al tempo della collaborazione con Melozzo, cioè quello di sfruttare commissioni al fianco dei più celebri pittori forestieri allora in città per carpirne i segreti e aggiornare il proprio stile.

Se ancora a Tivoli l'ascendente melozzesco era forte nei ritmi spezzati e franti delle pieghe, qualche anno dopo, nella commissione per l'altare più importante della cristianità (figg. 173-178, cat. 38), l'esperienza verrocchiesca dei pittori sistini è al centro della rinnovata pittura di Antoniazio. I confronti con i personaggi abbigliati

---

<sup>215</sup> La celebrazione è descritta meticolosamente in Burcardo-Celani 1906, I, p. 334.

<sup>216</sup> Dati 1495, c. 4r.

<sup>217</sup> Una datazione al 1495 circa è stata recentemente ribadita da Cavallaro 2013, pp. 38-39.

<sup>218</sup> Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 148, attribuirono l'opera al Bonfigli; Lange 1885, p. 101, fece il nome di Fiorenzo di Lorenzo, appoggiato da Schmarsow 1886, pp. 120-121, da Steinmann 1901, pp. 101-102, e recentemente da Paolucci 1992, p. 21. Resta da aggiungere che Longhi 1927, p. 252, sfumò tale posizione nella direzione di un seguace umbro del maestro, e che bisognò attendere Gottschewski 1904, pp. 10-11, per avere il nome di Antoniazio.



all'antica nella *Consegna delle chiavi* (fig. 160), piuttosto che con quelli nel *Testamento e morte di Mosè* (fig. 186b), sono una testimonianza di questo rinnovamento, i cui echi si ritrovano a quasi un decennio di distanza nei cartoni impiegati per gli affreschi della cappella dell'ex ospedale Civile di Bracciano (fig. 346, cat. 107), la cui esecuzione è racchiusa entro i termini del 1495 e del 1499. Era d'altronde inevitabile che il prestigio dovuto alla commissione della decorazione di uno tra i luoghi più sacri della cristianità si riverberasse sulla fama del pittore e di conseguenza sulla popolarità delle sue invenzioni. Negli stessi anni, e in quelli immediatamente successivi, si scalano un insieme di tavole che non sono altro che l'eco di quell'impresa collettiva della bottega del maestro, impensabile senza che alla base vi fosse il suo coordinamento.<sup>219</sup> La *Madonna in trono col Bambino e santi* della Pinacoteca di San Paolo fuori le Mura (fig. 194, cat. 39), la copia della *Madonna di Sant'Agostino* di Velletri (fig. 202, cat. 42), il *San Fabiano papa* del Fogg Museum (fig. 199, cat. 40), da confrontare con il san Giovanni Evangelista del ciborio lateranense (fig. 200), sono tre tavole che testimoniano la risonanza che ebbe quel ciclo, di cui ancor oggi purtroppo non si conosce il committente.<sup>220</sup>

La dolcezza dei volti, la gestualità cadenzata, la sobria monumentalità delle figure della copia della *Madonna di Sant'Agostino* del 1486, destinata originariamente alla

---

<sup>219</sup> Tumidei 1994, n. 118 p. 75: "Quando insomma la bottega del pittore ci si presenta così compatta, almeno sul piano operativo, sviluppando idee e invenzioni del maestro che ritroveremo anche altrove (*Stanza di Santa Caterina* alla Minerva), le ragioni in senso stretto della filologia dovrebbero forse cedere il passo a una valutazione dei fatti più globale e, in un certo senso, storicizzata".

<sup>220</sup> Ciò che resta della *Santa Caterina d'Alessandria* della Pinacoteca Fortunato Duranti di Montefortino (fig. 197, cat. 41) si lega molto bene al momento della tavola di San Paolo fuori le Mura, soprattutto confrontandone le fattezze con quelle della santa Giustina, con la quale condivide persino il medesimo taglio di capelli. In occasione della mostra romana del 2013 se ne è proposta la precoce datazione al 1482 circa (cfr. Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 30 p. 126), segno evidente che, a dispetto dei passi in avanti della critica, non si è riusciti ancora a scrollarsi di dosso la datazione ai primi anni ottanta di opere in rapporto con la *Pala Costa* di Montefalco. Forse agli anni del ciborio lateranense potrebbe risalire anche il *San Pietro* (tavola, 74,9 x 35,6 cm) passato all'asta da Sotheby's a New York il 5 ottobre 2001, num. 30 p. 28 (fig. 190b; attribuito ad Antoniazzi da Everett Fahy).

Cappella dell'Immacolata Concezione della Cattedrale di Velletri, fanno di questa tavola uno dei massimi esempi dello stile di Antoniazio degli anni ottanta. Il perfetto equilibrio tra la fedeltà al modello scelto, espressa nel volto della Vergine, e l'aggiornamento sulla miglior pittura del Perugino, visibile nel volto del Bambino, ci mostra il punto di riferimento essenziale per comprendere gli sviluppi dell'attività del maestro quale copista sacro sul finire del nono decennio e per tutto il successivo.

È solo ponendo a monte quest'opera che si orientano nella più ragionevole prospettiva stilistica e cronologica le numerose tavolette devozionali eseguite con il concorso della bottega: i caratteri addolciti ma stereotipati espressi nel tipo del Cristo bambino non sono altro che la ripresa del modello, dalla bellezza ideale e pure assai vera, di Velletri.<sup>221</sup> Va considerata infine la felice rielaborazione della crisografia che impreziosisce i panneggi, in quanto mezzo sì decorativo, ma utilizzato anche per rilevare la volumetria del manto scuro della Vergine, il cui andamento delle pieghe è perfettamente in linea con quello realizzato per la Vergine annunciata del ciborio di Urbano V.

La dolce severità che esprime la Vergine veliterna si ritrova nella pressoché coeva *Madonna di Leone Magno* di Dublino (fig. 203, cat. 43), in cui mi sembra simile la scelta di tonalità fredde per i carnati, impiegate al contempo per evidenziare la potente volumetria della testa. L'ipotesi della provenienza originaria dell'opera dalla basilica di Santa Maria Maggiore è stata avanzata forse con troppa cautela da Gerhard Wolf nel 1991, il quale ha proposto di riconoscere nella tavola di Antoniazio la copia, se non l'originale, dell'icona venerata presso l'altare della Cappella di San Leone Magno.<sup>222</sup> La questione è purtroppo di difficile soluzione, dal momento che non è chiaro se la tavola di Dublino sia o meno la pittura che era collocata prima al di sopra della Porta Regina, e poi presso l'altare di San Leone Magno, che nel Seicento fu inglobato nella Cappella Ferreri. Certo è che la

---

<sup>221</sup> La trattazione delle numerose copie della *Madonna del Popolo* della bottega di Antoniazio Romano e dei suoi seguaci è trattata nel capitolo successivo.

<sup>222</sup> Wolf 1991, pp. 118-137. Le motivazioni dello studioso sono appena accennate in Cavallaro 1992, pp. 195-196, e lo stesso ha fatto Novelli in Terni 2009, p. 144. Esse non hanno destato il desiderio di ulteriori approfondimenti neppure in occasione della mostra romana del 2013 (cfr. Cavallaro 2013, p. 29).

descrizione che diede Giuseppe Bianchini dell'ornamento dell'altare è a tal punto aderente all'iconografia della tavola di Antoniazio da lasciare pochissimi dubbi.<sup>223</sup>

Il 1486 iscritto nella *Madonna di Sant'Agostino* di Velletri è pure l'anno in cui il canonico di San Nicola in Carcere Gregorio de' Guerrieri fondò in quella basilica diaconale la Cappella della Concezione, dalla quale verosimilmente proviene il molto malconcio affresco della *Madonna col Bambino* oggi collocato nella navata destra (fig. 204, cat. 44), ma ritrovato nella sotterranea Cappella del Triconco sul finire degli anni venti del Novecento.<sup>224</sup> L'attribuzione alla bottega di Antoniazio va avanzata con cautela, dal momento che molto poco è ciò che resta della pittura originale. Ciò non toglie che agganciare l'opera a quel giro di anni credo aiuti a far chiarezza sui tempi dell'esecuzione della *Madonna col Bambino* destinata all'altare della cripta della Cattedrale di Velletri (fig. 205, cat. 45), poiché entrambe condividono il simile disegno per le fattezze della Vergine.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Wolf 1991, p. 135: "Zum Madonnenbild des Leoaltars [Cappella Ferreri] bemerkt er [Giuseppe Bianchini]: «[...] appié della Madonna in carattere ugualmente [wie bei einer anderen Inschrift] moderno si legge: *Imago coram qua orando Leo Papa sensit sibi manum restitutam*». Man wird also annehmen dürfen, daß es sich bei dem Bild Antoniazios mindestens um eine Kopie der in Frage stehenden Madonna handelt (wenn nicht um das Original), einschließlich der Inschrift und wohl auch der Leobüste samt Engel". Bisogna aggiungere che della tavola descritta dal Bianchini si persero le tracce a seguito della demolizione del sacello alla metà del Settecento.

<sup>224</sup> La storia quattrocentesca del sacello si ricostruisce a partire da una descrizione fattane dal Crescimbeni nel 1717 (cfr. Incisa della Rocchetta 1927, p. 59), e da un disperso manoscritto del Torrigio attraverso la copia che ne trasse il Cancellieri. Crescimbeni in sostanza continuò l'opera del Torrigio lasciata incompiuta, di cui allora esistevano ben due copie: la prima, custodita nell'Archivio dei Maestri di Cerimonie della Cappella Pontificia, e la seconda nella Biblioteca Segreta Pontificia. Un terzo esemplare, anch'esso scomparso e non registrato dagli studi, faceva parte della biblioteca Albani e recava la segnatura 611: cfr. Massimo 1836, p. 268. La Cappella della Concezione fu rinnovata nel 1865 per volere di Pio IX, che la intitolò alla Vergine di Guadalupe. Secondo Mariani 1929, pp. 35-37, fu in quell'occasione che l'affresco fu traslato nella cappella dei sotterranei, il cui ingresso, tamponato negli anni della diaconia di Rodrigo Borgia (1456-71), era stato riaperto per volere del Baronio.

<sup>225</sup> Allo stato degli studi la prima menzione della tavola nella cripta è in Theuli 1644, p. 309, dove è nobilitata dall'attribuzione al Perugino. Il disegno impiegato per quest'opera è riutilizzato a distanza

Un notevole esempio della centralità delle scelte figurative del ciborio di Urbano V è la *Santa Caterina d'Alessandria tra i santi Vincenzo di Saragozza e Antonio da Padova* del museo di Montefalco (fig. 209, cat. 47). La critica ne ha ormai accettato la provenienza dalla cappella del cardinale Costa in Santa Maria del Popolo, con il conseguente stravolgimento della tradizionale assegnazione ai primissimi anni ottanta.<sup>226</sup> Questa pala all'antica possiede ancora parte della sua originale carpenteria lignea: si noti come i due pilastri siano in perfetto accordo con la decorazione pittorica e scultorea delle pareti della Cappella Costa (figg. 210-215, cat. 48), e si noti l'artificio dei due puttini che sembrano collocare lo stemma a rilievo del cardinale al di sopra della trabeazione della tavola. Grazie agli studi compiuti da Maria João Bonina, purtroppo estranei alla recente bibliografia sull'Aquili, conosciamo meglio le vicende che portarono il cardinale Giorgio Costa ad acquistare da Domenico della Rovere il 16 dicembre 1488, per la somma di duecento ducati d'oro, l'ambiente grezzo dell'ultima cappella della navata destra della chiesa.<sup>227</sup> Il cardinale la intitolò alla propria santa protettrice Caterina d'Alessandria, e provvide a decorarla e a dotarla di tutto il necessario per le funzioni sacre. Poco dopo l'acquisto egli ne commissionò ad Antoniazio non solo la decorazione pittorica, ma anche la tavola per l'altare, le cui forme, nella loro solennità, sembrano quasi ritornare all'essenza della pittura di Piero della Francesca.<sup>228</sup> Stando a una descrizione di Santa Maria del Popolo di Benedetto Mellini recentemente edita, le pareti laterali della cappella non

---

di poco meno di un decennio dalla bottega del pittore per la *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria e San Biagio di Sant'Angelo Romano (fig. 206, cat. 68).

<sup>226</sup> Noehles 1973, p. 76, è stata la prima ad avanzare, inascoltata, l'ipotesi della provenienza della tavola dalla cappella. La data tradizionale del 1482 circa derivava dal confronto proposto da Gottschewski 1908, pp. 153-155, con i malconci (e problematici) resti degli affreschi della Camera di Santa Caterina (figg. 223-231, cat. 50), anch'essi esempio della fortuna del ciclo del ciborio lateranense nella seconda metà degli anni ottanta.

<sup>227</sup> Bonina 1998, pp. 577-578; Bonina 2004 p. 474; e Bonina 2005, pp. 635-639. Va notato che in un primo intervento la studiosa portoghese ha assegnato la decorazione pittorica della cappella a un artista pinturichiesco, per poi restituirla alla bottega di Antoniazio Romano nei due successivi.

<sup>228</sup> Il cardinale era molto attento ai cambiamenti della moda artistica romana: verso il 1503-4 rinnovò l'altare commissionando a Cesare Quaranta una pala marmorea dalla medesima iconografia (cfr. Caglioti 2004, num. 3 p. 353, e n. 35 p. 356).

presentavano nel Seicento alcuna decorazione: possiamo provare a immaginare anche l'ambiente verso il 1489-90 come uno spazio molto povero, in cui troneggiavano solamente le imponenti figure della pala di Antoniazio.<sup>229</sup> Si tratta a conti fatti di una delle ultime “apparizioni” delle forme già impiegate poco tempo prima per le figure lateranensi (si confronti il largo panneggio della santa Caterina con quello del san Pietro del ciborio), di cui un altro esempio leggermente inferiore è il *Sant'Antonio da Padova* del Museo Civico di Rieti, condotto su disegni usati per l'omonimo santo della *Pala Costa* (figg. 221-222), e pertanto da scalare verosimilmente anch'esso sullo scorcio del nono decennio.

Nei mesi in cui Antoniazio forse dava le direttive per la decorazione delle lunette della Cappella Costa erano già in atto cruciali mutamenti nel suo stile, che avrebbero portato di lì a poco ad uno degli ultimi capolavori usciti dalla bottega di Piazza Cerasa, cioè alla *Madonna degli uditori di Rota*. Non è un caso che i confronti migliori per alcune scelte compositive della cappella vadano nella direzione di pitture lasciate dal Pinturicchio nelle lunette del Belvedere di Innocenzo VIII, come mi sembra si evinca dal confronto della simile soluzione adottata per i putti che reggono lo stemma Cybo rispetto a quelli che sostengono lo stemma a rilievo del cardinale Costa nella cappella (figg. 215 e 216).<sup>230</sup> Ma ancor più interessante mi sembra la personale rielaborazione di Antoniazio del motivo della grottesca, di cui egli diede un saggio nei mostri alati femminili dipinti a monocromo al di sopra delle lunette (figg. 217 e 219). Sebbene non tutte le coppie siano leggibili, attraverso le parti che si conservano discretamente si può tentare il confronto con alcune figure mostruose dipinte nel soffitto a cassettoni della Sala dei Seimidei nel Palazzo di Domenico della Rovere (fig. 220). I racemi floreali ad ampie volute che fanno da coda alle figurine della cappella sono impensabili senza avere a monte quelle soluzioni pinturicchiesche, che si sollevano ben al di sopra della pratica di Antoniazio per maggiore fantasia e varietà di soluzioni compositive.

---

<sup>229</sup> Mellini-Rausa-Terzulli 2009, II, p. 784. Ai fini di una datazione della pala al 1489 si consideri anche l'iscrizione che il cardinale fece murare in quell'anno nella cappella: una trascrizione è in Valtieri-Bentivoglio 1976, p. 92.

<sup>230</sup> Per la decorazione del Belvedere di Innocenzo VIII verso il 1487 o poco oltre cfr. Scarpellini-Silvestrelli 2004, pp. 100-102 e 138-139.

#### 4.4 Il confronto a distanza col Pinturicchio e la tarda attività

Dopo la stimolante attività a contatto con Perugino e con Piermatteo d'Amelia tra il 1484 e il 1485, senza la quale non credo che si spieghi la svolta di metà decennio, per Antoniazio Romano lo scorcio degli anni ottanta si aprì con una nuova sfida a colui che nel giro di pochissimo diventò il *pictor papalis* di Alessandro VI: allo stato attuale delle conoscenze, infatti, non è documentata alcuna collaborazione tra i due pittori più ricercati della Roma di fine secolo. Prima di introdurre l'ultima stagione dell'Aquili, bisogna quindi scalare alla fine degli anni ottanta alcune commissioni che da un lato spiegano il progressivo avvicinamento alla poetica pinturicchiesca, e dall'altro dimostrano che la via percorsa dal maestro romano fu tanto peculiare da creare una propria corrente artistica nell'Italia centrale di fine-secolo.<sup>231</sup>

La *Madonna in trono col Bambino e i santi Paolo e Francesco* (fig. 239, cat. 46), originariamente destinata alla chiesa del convento francescano di San Paolo di Poggio Nativo e oggi a Palazzo Barberini, con la sua data certa del 1487 è attualmente la prima attestazione dei nuovi interessi pittorici maturati da Antoniazio Romano nella seconda metà degli anni ottanta.<sup>232</sup> Il disegno impiegato per il gruppo centrale ebbe una discreta fortuna: fu riutilizzato di lì a poco dalla bottega del maestro nella *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova* (fig.

---

<sup>231</sup> La *Stigmatizzazione di san Francesco* del Museo del Tesoro di San Francesco di Assisi (fig. 233, cat. 135), datata 1488, fornisce a mio parere un cruciale riferimento cronologico per valutare l'evoluzione dei paesaggi nella pittura di Antoniazio dopo lo scoprimento degli affreschi sistini, e in parallelo con le pittoresche campagne del Pinturicchio. Si misura bene la progressione dai fondali della *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum, del *San Sebastiano* di Palazzo Barberini e dell'*Assunzione della Vergine* di Tivoli verso quelli della seconda metà del nono decennio, quando le colline diventano più aspre e i borghetti più fantasiosi, come si vede nel *Cristo che incontra la madre sulla via del Calvario* di Pesaro (fig. 234, cat. 55) e nel *San Girolamo penitente* del Poldi Pezzoli di Milano (fig. 232, cat. 56).

<sup>232</sup> Guardabassi 1872, p. 249, per primo la segnalò nel presbiterio della chiesa francescana di San Paolo. Il recupero della data risale invece a un restauro del 1978 (cfr. Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, num. 31 p. 128): fin allora, a causa dell'errata lettura di Venturi 1897, pp. 253-254, era tradizionalmente riportato il 1488.

241, cat. 51), oggi in Sant'Antonio dei Portoghesi a Roma ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria ad Nives di Palazzolo a Rocca di Papa. Recentemente Alberto Crielesi ha chiarito che i francescani presero legalmente possesso del contiguo convento nel 1490, per cui, data l'iconografia della tavola dichiaratamente celebrativa dell'Ordine, credo che quel termine possa ragionevolmente assumersi quale *post quem* per la commissione dell'opera.<sup>233</sup>

Un altro esempio di riutilizzo del materiale grafico si ha nei poveri resti dell'affresco che decora la cappella del Collegio Capranica (fig. 242, cat. 134), che quindi potrebbe essere stato eseguito anch'esso sul finire di quel decennio.<sup>234</sup> Il cauto approccio all'arte di Pinturicchio, che da poco aveva licenziato gli affreschi della Cappella Bufalini all'Aracoeli, e che si apprestava a monopolizzare le commissioni papali negli ultimi anni del pontificato di Innocenzo VIII, credo si avverta se si confronta l'opera di Poggio Nativo con la di poco successiva *Pala Costa*. Si nota agevolmente che nel caso dell'opera destinata al contado laziale c'è una diversa attitudine del pittore (e di chi l'ha aiutato nell'esecuzione materiale) nel rendere gli affetti: il volto del san Francesco si è fatto più sofferente, la Madonna, dai lineamenti sottili e minuti, ha un'espressione malinconica, mentre il Bambino sembra avere un'aria più pimpante rispetto, ad esempio, allo sguardo distaccato che ha nella tavola del Norton Simon Museum.<sup>235</sup>

Il vero manifesto del nuovo corso della pittura di Antoniazio va però individuato nella *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245, cat. 52), purtroppo di difficilissima visione

---

<sup>233</sup> Crielesi 1997, p. 16, ha ricostruito i termini della lite tra i certosini e i francescani per il possesso dell'eremo. La vertenza si risolse solamente con l'intervento di Innocenzo VIII nel marzo 1489, e con il conseguente atto stilato dal notaio Mariano Particappa il 16 marzo 1490, in cui si stabilì che la proprietà spettava ai certosini, ma il possesso ai francescani.

<sup>234</sup> Per la segnalazione del suo recupero al di sotto di uno scialbo cfr. Simonelli 1955, pp. 39-40. I resti della sant'Agnese sembrano affini nel disegno a quelli della sant'Apollonia della Camera di Santa Caterina: è questo un altro riscontro per scalare la decorazione della cappella del collegio tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta.

<sup>235</sup> Marco Palmezzano nel *Crocifisso e santi* della Pinacoteca Civica di Forlì, documentato al 1492, fece tesoro dei disegni utilizzati nella figura del san Francesco di Poggio Nativo per il proprio omonimo santo: cfr. per le vicende dell'affresco la recente scheda di Togni in Forlì 2005, num. 7 p. 192 (con una buona riproduzione a colori dell'opera).

per l'attuale collocazione nella biblioteca privata dell'Appartamento Nobile Pontificio. Bruno Forastieri nel 1980 ha chiarito che a commissionarla fu il decano rotale Giovanni Cerretani vescovo di Terni, e successivamente la Cavallaro ha proposto che l'esecuzione della pala cada tra la stesura del testamento Cerretani del 13 dicembre 1488, in cui quaranta ducati d'oro erano stati destinati all'ornamento dell'altare della cappella privata degli uditori, e la morte dell'uditore nel dicembre del 1492.<sup>236</sup> Cercherò di motivare il restringimento della forbice cronologica agli ultimi anni ottanta nelle prossime righe, ma già qui si può introdurre il primo confronto visivo con la *Madonna col Bambino* della chiesa di Sant'Apollonia a Velletri (fig. 246, cat. 129), in cui un anonimo seguace del maestro, a non troppa distanza dal 1491, tradusse in deboli forme il disegno del santo gruppo della *Madonna degli uditori di Rota*.<sup>237</sup>

La maestosa lunetta mostra sin dal trattamento sfarzoso del fondo l'importanza della commissione: il disegno floreale che trasfigura la foglia d'oro in un ricamo damascato è il medesimo di molte altre tavole del pittore scalabili nell'ultimo decennio, ma trova qui il suo impiego più ampio.<sup>238</sup> Anche il virtuosismo pittorico

---

<sup>236</sup> Forastieri 1980, pp. 67-76. A partire da Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 166, lo stemma collocato nell'alzata dello zoccolo del trono alla destra della ruota degli uditori era stato confuso con quello del casato dei Brancadoro: per un riesame della vicenda critica cfr. Cavallaro 1992, p. 199. Una trascrizione del testamento del Cerretani è in Mazzatinti 1884, p. 554. Ma cfr. anche Cavallaro 1992, p. 96: come ha ben inteso la studiosa, il medesimo prezzo fu pattuito poco più di dieci anni dopo per l'*Annunciazione Torquemada* della Minerva, per cui mi domando se anche i tempi d'esecuzione siano circoscrivibili ai quattro mesi occorsi per la realizzazione della tavola minervitana.

<sup>237</sup> Per il testamento del 10 maggio 1491, in cui Agnese di Antonio di Giacomo di Castelluccio impose all'erede di far realizzare una tavola per l'altare della chiesa di San Martino di Velletri, cfr. Laracca 1967, pp. 16-20. Un'altra derivazione dalla *Pala degli uditori* è nel lacerto d'affresco dei depositi del Prado (fig. 247, cat. 64).

<sup>238</sup> Si pensi ad esempio alla decorazione del fondo oro dell'imponente *Madonna col Bambino* che ancora alla fine dell'Ottocento si venerava nell'abside di Santa Maria in Cosmedin (fig. 260, cat. 65), e che dopo i restauri alla basilica del 1891-99 fu trasferita nel Coro d'Inverno (cfr. Giovenale 1927, pp. 148-150). L'incisione del tabernacolo che la conteneva (ma con le ante chiuse) è in Crescimbeni 1715, p. 148. Restituendo a questa tavola il giusto valore al di là del deprimente stato di conservazione, si comprende meglio la scelta di destinare una copia di dimensioni minori alla Cappella Bessarione (fig. 261, cat. 66).



dei marmi mischi, quasi un saggio di pittura informale, è riproposto a un livello tanto alto solo nella *Madonna col Bambino* di Le Mans (fig. 263, cat. 63), datata 1494, e nell'*Annunciazione Torquemada* della Minerva (fig. 356, cat. 108), due tavole che si comprendono appieno inserendo a monte delle scelte formali la cruciale commissione patrocinata dal Cerretani. A ciò si aggiunga la rinnovata attitudine ritrattistica del maestro: le energiche figure dei committenti degli anni settanta e ottanta lasciano posto a volti più rilassati, a fisionomie idealizzate, per cui si ha l'impressione che i dodici uditori siano usciti tutti dal medesimo "stampino" (figg. 248-250). La propensione a un addolcimento delle carni e delle espressioni facciali era pure nel ritratto di papa Leone Magno della tavola di Dublino, e ancor prima era nell'anonimo committente degli affreschi lateranensi; da qui in avanti, invece, non ci sarebbero stati altri sussulti da parte del maestro, così che si giunge senza stravolgimenti alle intense ma stereotipate figure del Torquemada e delle maritande dell'*Annunciazione* minervitana.<sup>239</sup>

Passando ai due santi patroni, e in particolar modo al san Paolo, il disegno delle pieghe del manto è identico a quello del *San Giovanni Battista* di Francoforte (fig. 262, cat. 53), la cui esecuzione probabilmente non cadde a troppa distanza di tempo.<sup>240</sup> Il Precursore ha un panneggio molto ammorbidito, scandito da pieghe molli e ritmate, in cui gli occhielli sono arrotondati e incavati dolcemente, agli antipodi rispetto alle spezzature geometriche dell'omonimo santo affresco nel ciborio lateranense poco tempo prima. La tavola appena introdotta consente alcuni confronti precisi con il ben noto *Vir Dolorum* della Capilla Real di Granada (fig. 264, cat. 54), per il quale propongo di restituirlo ad Antoniazio Romano in persona.<sup>241</sup> Va notata innanzitutto la sapiente costruzione dell'inquadratura, per cui il Cristo non

<sup>239</sup> In tal senso i volti delle figure dei quattro pannelli di Berlino e di Zagabria (figg. 376 e 377, catt. 141 e 142) si spiegano bene accostandoli alla pittura di Antoniazio verso il 1500 all'altezza della tavola per la Cappella dell'Annunziata in Santa Maria sopra Minerva.

<sup>240</sup> Una versione ben più fiacca del san Paolo della *Pala degli uditori di Rota* è quella dell'anonimo seguace di Antoniazio che nel 1497 realizzò il *Trittico del Salvatore* di Zagarolo (fig. 373).

<sup>241</sup> Berenson 1932, p. 437, attribuì la tavola al Perugino: tale nome è ancor oggi il riferimento per gran parte degli studi spagnoli (cfr. Pita-Andrade 2006, p. 21). Gli studi italiani a partire da Todini

è raffigurato in rigida frontalità, ma con una leggera torsione del busto che suggerisce all'osservatore la profondità dello spazio abitato dalla figura. Si confronti poi il disegno delle teste dei due personaggi (figg. 265 e 266): il profilo del volto è reso attraverso un segno forte e netto, in cui lo zigomo è molto pronunciato (il confronto si può estendere al sant'Andrea dell'*Adorazione di Cristo* di Palazzo Barberini: fig. 279). Volendo fornire altri due dettagli dal sapore morelliano, si guardi ai globi oculari delle due figure, basati su un identico disegno ancora memore di quello impiegato per il san Luca tiburtino, e al segno morbido che modella l'incavo del manubrio dello sterno.<sup>242</sup> Non solo, il tipo fisico snello e atletico è in perfetta continuità con il Crocifisso lateranense, e gli sbuffi delle ciocche dei capelli e la definizione dei singoli crini della barba stanno in parallelo con le figure del Salvatore dipinte da Antoniazio nel corso dell'ultimo decennio (figg. 268 e 269). La datazione della tavola, che sappiamo con certezza parte della collezione privata della regina Isabella, potrebbe quindi circoscriversi felicemente alla prima metà dell'ultimo decennio, in prossimità del *Battista* di Francoforte.<sup>243</sup>

Prima di abbandonare definitivamente la *Madonna degli uditori* bisogna ricordare in breve il numeroso insieme di pitture dell'ultimo decennio che rimontano nelle scelte iconografiche per la Madonna e per il Bambino a quelle consacrate dalla prestigiosa commissione rotale. Si ha così la misura del largo riuso di disegni del maestro, e soprattutto si comprende chiaramente che l'estro creativo di Antoniazio Romano sul finire della lunga carriera si era sì affievolito, ma non lo erano invece le richieste alla sua rinomata bottega. Osservando queste pitture nel loro insieme, il cui assestamento cronologico *grosso modo* arriva ai primi anni del Cinquecento, si nota

---

1989, I, p. 284, si sono invece orientati verso Piermatteo d'Amelia, e recentemente l'opera è stata riconfermata all'Amerino da Marcelli 1997, pp. 52-53.

<sup>242</sup> Si veda anche il dettaglio minore del risvolto del perizoma: è identico nella costruzione delle pieghe a quello del Bambino dell'affresco dei depositi del Prado.

<sup>243</sup> Per la provenienza accertata dalla collezione della regina Isabella cfr. almeno Sánchez-Cantón 1950, pp. 161-162. Un'esecuzione *post* 1492, che mi sembra più che ragionevole, è stata proposta per tutt'altri motivi da Marcelli 2006, p. 39. Anticipo qui, ma se ne discorrerà ampiamente nel prossimo capitolo, che un'inedita tavola di Antoniazio, raffigurante la *Madonna del Popolo* oggi nella Sala del Cabillo della Capilla Real (fig. 264), faceva probabilmente parte del lascito testamentario della regina inviato a Granada nel 1505.

bene che le varianti riguardano dettagli compositivi minimi: la posizione delle mani, l'inclinazione del capo, l'orientamento delle figure. Al volto solido e serio della Vergine, che aderisce perfettamente ai canoni astrattivi della copia della *Madonna di Sant'Agostino* di Velletri e della *Madonna di Leone Magno*, il pittore accostò la figura paffuta del Bambino, dall'espressione assai dolce ma non passivamente ricalcata su modelli del Pinturicchio. La fortuna di quest'iconografia si comprende bene richiamando alla mente la *Pala Caetani* di Capua (fig. 256, cat. 61), la bella *Madonna col Bambino* di Valencia (fig. 259, cat. 62), il lacerto d'affresco delle Sacre Grotte della basilica di San Pietro in Vaticano (fig. 252, cat. 70), e le due precise riproposizioni della *Madonna col Bambino* di Le Mans del 1494 e del frammento di Viterbo del 1497 proveniente dalla chiesa di Santa Maria al Prato a Campagnano (fig. 253, cat. 69).<sup>244</sup>

A proposito di quest'ultima, come ho già ricordato in apertura del capitolo sulla fortuna critica, la fonte letteraria di Casimiro Romano permette di ricostruire mentalmente l'insieme dell'opera prima che fosse ridotta di dimensioni: sappiamo così che Antoniazio vi raffigurò la Madonna in trono col Bambino tra i santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Francesco. È utile tuttavia riportare in nota il breve passo, dal momento che le parole del frate sono state distorte a partire dal Corvisieri e successivamente da tutta la critica, tanto che oggi la tavola è correntemente indicata come *Pala dei Francescani*. Il Corvisieri intese che al di sotto dei santi il pittore aveva dipinto un gruppo di francescani in preghiera: in realtà si deve intendere con più fondamento che nella predella erano dipinti alcuni santi francescani, forse acconciati in maniera non troppo diversa da quanto si vede nell'incisione di Giovanni Maggi della dispersa tavola dell'altar maggiore della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane (fig. 382).<sup>245</sup> Quest'incisione, a mia

---

<sup>244</sup> Vi vanno aggiunte le figure della Madonna e del Bambino degli affreschi dell'ex ospedale civile di Bracciano (fig. 254) e della Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio (fig. 258), entrambe opere che si scalano con certezza nella seconda metà degli anni novanta. La *Madonna del Buon Aiuto* (fig. 255, cat. 130) è ridipinta a tal punto che è difficile capire se sia stata realizzata dalla bottega di Antoniazio oppure da un seguace.

<sup>245</sup> Casimiro Romano 1744, p. 40: "Nel maggiore è dipinta in una gran tavola Maria santissima col suo divin Figliuolo nelle braccia, e ai lati i santi Pietro e Paolo, Giovanbatista e Francesco; sotto dei quali in figura più piccola sono coloriti alcuni santi francescani".

conoscenza molto poco fortunata negli studi sulla pittura romana, è del massimo interesse, perché fornisce una rara attestazione visiva della carpenteria di una tavola della fine del Quattrocento completa di tutti i suoi elementi, dal timpano triangolare, alla predella, ai santi nei pilastri laterali.<sup>246</sup>

Tra gli ultimi anni ottanta e i primi anni del Cinquecento Antoniazio avviò la produzione di tavole destinate alla devozione privata in cui l'intensità del dialogo tra la Madre e il Figlio, alla presenza talvolta del Precursore bambino, è resa attraverso una combinazione degli elementi formali evidenziati in precedenza con quelli che affondano invece le radici nell'esperienza maturata sui testi della pittura dei Ghirlandaio nella seconda metà degli anni settanta. Le composizioni sono sobrie: le Madonne sono abbigliate compostamente secondo la moda imperante al tempo a Roma, e gli unici elementi di ricchezza si ritrovano in decorazioni più o meno complesse per le aureole, e nel trattamento pittorico dei marmi mischi. Anche la tavolozza del pittore si è ridotta all'essenziale: i colori si limitano all'opposizione vibrante di rossi, blu e verdi, cui si accosta dell'oro per fingere il ricamo prezioso dei tessuti. Il confronto con le belle Madonne del Pinturicchio si riassume bene riandando con la mente alla *Madonna della Pace* della Pinacoteca Civica di San Severino Marche, alla *Madonna col Bambino* del Museum of Art di Raleigh (North Carolina), oppure a quella del Museum of Art di Philadelphia (figg. 275-277).<sup>247</sup> In sostanza ci troviamo di fronte ad opere devozionali di piccole dimensioni, tipiche degli anni del pontificato borgiano: il dialogo sommerso tra i personaggi sacri, fatto di gesti cadenzati e di sguardi amorevoli, declina in maniera impeccabile la poetica del Pinturicchio nello stile solenne di Antoniazio.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Da una visita apostolica del 17 novembre del 1625 sappiamo che nella tavola presso l'altare maggiore della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio erano riconosciuti i santi Benedetto, Anastasio, e Biagio ai lati della Vergine (ASV, *Congr. Visita Apostolica*, 3, c. 485r); mentre in un resoconto della visita apostolica del 1698 la tavola era stata già rimossa (ASV, *Congr. Visita Apostolica*, 13, c. 118). Ho rintracciato un unico accenno all'opera in Mulazzani 1988, p. 66, che per primo l'ha rapportata all'incisione del Maggi del 1598 circa.

<sup>247</sup> Per delle buone riproduzioni cfr. Scarpellini-Silvestrelli 2004, nell'ordine figg. 20-23 pp. 150-153.

<sup>248</sup> Per l'altrettanto vasta produzione di *Madonne del Popolo* tra la fine degli anni ottanta e l'inizio del Cinquecento si rimanda al capitolo successivo. Qui basta ricordare che i medesimi caratteri addolciti

In tal senso è fondamentale rimarcare la precocità dell'*Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini (fig. 279, cat. 71).<sup>249</sup> Bisogna evidenziare l'accordo tra le forme prescelte per la Vergine e il rinnovamento a cui vengono sottoposte: a partire dalla cromia, in un sommesso accordo tra rossi e blu scuri trapuntati d'oro, fino all'ingentilimento dell'espressione in un accorato dialogo con lo sgambettante Bambino. Il tipo fisico di quest'ultimo riporta ai bambolotti paffuti della fine degli anni settanta e dell'inizio degli anni ottanta, ma, a conferma della rielaborazione avvenuta, esso va avvicinato alle molte tavole in cui al gruppo della Madonna col Bambino sono accostate le fattezze del san Giovannino strettamente dipendenti da un modello più patetico che risale alla *Madonna degli uditori di Rota*. Ciò si chiarisce bene osservando la *Madonna col Bambino* del Pontificio Collegio Scozzese (fig. 284, cat. 73), la *Madonna col Bambino* di Avignone (fig. 285, cat. 74), la bella *Madonna col Bambino e san Giovannino* già a Londra (fig. 286, cat. 75), il trio di Baltimora (fig. 287, cat. 76), quello di Pasadena (fig. 288, cat. 77), oppure quello del Fogg Museum di Cambridge, Mass. (fig. 290, cat. 78).<sup>250</sup> Il confronto tra queste opere, in cui si avverte maggiormente la qualità pittorica pur nella produzione seriale, e quelle dei tanti seguaci rende bene l'idea del vasto accoglimento della sua

---

della figura del Bambino sono riconoscibili anche in quei casi, sebbene il pittore restasse più fedele all'impronta tardo-bizantina dell'originale.

<sup>249</sup> Per una cronologia verso il 1490 è forse d'aiuto non solo rimandare alla stanca replica di Civita Castellana (fig. 281, cat. 72), ma anche sottolineare il rapporto che il paesaggio di fondo instaura con quello delle opere di Palmezzano del 1492 (*Pala di Dozza*, cfr. Ceriana in Forlì 2005, num. 6 pp. 186-187) e del 1493 (*Pala di Brera*, cfr. Panzavolta in Forlì 2005, num. 8 p. 196), in anni, cioè, in cui il forlivese aveva da poco concluso il suo soggiorno romano o passava per una delle ultime volte l'Appennino per recarsi a Roma. Per l'assegnazione dell'*Adorazione* di Palazzo Barberini al Palmezzano giovane cfr. Noehles 1973, p. 216.

<sup>250</sup> La vasta fortuna delle scelte iconografiche di Antoniazio va valutata anche attraverso le tavole già in collezione Stenman a Stoccolma (fig. 291, cat. 79), in collezione Warren a Lewes (fig. 292, cat. 143), nel Musée des Beaux-Arts di Lille (fig. 293, cat. 80), all'asta dal raro Schwerin a New York nel 1946 (fig. 289, cat. 81), e già nel museo di Worcester (fig. 294, cat. 144).

lezione anche da parte di pittori che mostrarono maggior autonomia intellettuale nei confronti delle soluzioni consacrate dal maestro.<sup>251</sup>

L'arte combinativa di Antoniazio Romano nella sua tarda stagione artistica è a questo punto fissata nei tratti essenziali; non resta che verificarla nelle ultime commissioni di rilievo, prima tra tutte quella relativa alle *Storie della Vera Croce* nell'abside della basilica di Santa Croce in Gerusalemme.

Negli ultimi anni del cardinalato di Pedro González de Mendoza, che detenne il titolo sessoriano dal 1478 al 1495, fu commissionata ad Antoniazio Romano l'imponente decorazione del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 327, cat. 104).<sup>252</sup> La critica è concorde nel circoscriverne l'esecuzione successivamente al rinvenimento del *titulus* della Croce, avvenuto tra il 29 gennaio e

---

<sup>251</sup> Merita qui una menzione la *Madonna col Bambino* del museo di Altenburg (fig. 295), attribuita lucidamente da Schmarsow 1897, p. 195, ad Antoniazio Romano. La derivazione dal disegno impiegato per la figura del Cristo della *Madonna col Bambino* di Avignone è un riferimento ineludibile per leggere l'opera nella prospettiva di un'esecuzione da parte di un buon pittore romano, in cui l'influsso dell'ultimo stile di Antoniazio si mischiò con la peculiare ricerca di dolcezza e di bellezza nel volto della Vergine, resa con tratti morbidi che conferiscono un aspetto tondeggiante al volto, da leggere in rapporto con quanto realizzato da Antoniazio nelle fanciulle dell'*Annunciazione Torquemada* della Minerva (1500), che pure appaiono più sode e massicce, e da un anonimo romano responsabile dei pannelli di Berlino e di Zagabria nello stesso giro di anni. Concordo con Hedberg 1980, p. 237, nell'assegnare al pittore della *Madonna* di Altenburg la *Madonna col Bambino* passata all'asta a Parigi nel 1967 (fig. 296, cat. 146). Ulteriori derivazioni da modelli del maestro si scorgono nel *Trittico* del Courtauld Institute (fig. 297, cat. 147), a mio parere della medesima mano dell'autore della *Madonna col Bambino* già Davis (fig. 298, cat. 148; ma l'idea è già in Wehle 1940, pp. 112-113), nonché in due tavole anonime, per le quali cfr. l'apparato illustrativo di Cavallaro 1992, figg. 123 p. 283, e 187 p. 422.

<sup>252</sup> La decorazione pittorica fu stroncata agli inizi del Seicento da un secco giudizio di Giulio Mancini, in Mancini-Schudt 1923, p. 73: "[...] e fuor nella tribuna l'Invention della Croce fatta da sant'Helena, dei tempi buoni, ma non buona per quei tempi, ma mediocre". L'attestazione più antica della paternità del ciclo è in un appunto ("dicano di Baldassarri/ non di Baldassarre ma di maestro/ de.l'Antoniazzo") scritto nel verso del disegno in cui un anonimo dei primi anni del Cinquecento schizzò rapidamente le pitture (fig. 328). Per l'attribuzione del foglio ad Antoniazio Romano si è prodigata Gardner von Teuffel 2001, pp. 49-50; mentre per la giusta precisazione che il disegno pertiene ad un orizzonte culturale del tutto estraneo all'Aquila cfr. Cavallaro 2013, n. 103 p. 47 (da cui ho trascritto).

il 3 febbraio del 1492. A tal proposito è interessante notare che l'Infessura, nel tramandare l'evento dal sapore miracoloso, specificò che accadde durante i lavori di carpenteria al tetto, il che fa pensare che ancora a quelle date non si attendesse alla decorazione pittorica.<sup>253</sup> Grazie a una recente segnalazione di Felipe Pereda sappiamo che nel testamento del Mendoza del 23 giugno del 1494 si rammentava che dei cinquecento ducati d'oro stanziati per i lavori alla basilica certi sarebbero dovuti essere impiegati anche per la realizzazione del reliquiario del *titulus* e per terminare i lavori alla cappella maggiore: come ha ipotizzato lo studioso, è verosimile che il Mendoza si riferisse all'ultimazione del ciclo pittorico.<sup>254</sup> Inoltre, nel testamento si menzionava espressamente il cardinale Bernardino López de Carvajal (1456-1523) in qualità di esecutore a Roma delle volontà del Mendoza (che mai mise piede in città): è probabile quindi che fu lui a prendere contatto con

---

<sup>253</sup> La data di ritrovamento del *titulus* nell'ultima domenica di gennaio è in una bolla di Alessandro VI del 29 luglio 1496: cfr. *Bullarium Romanum* 1860, V, pp. 367-368; il primo febbraio è invece in Infessura-Tommasini 1890, p. 270: "Eodem die [1° febbraio] miraculum in urbe fuit. Nam, cum cardinalis Sanctae Crucis, qui est Mendoza, ut dicitur, sua impensa faceret incrostari et dealbari ecclesiam praedictam, quando operarii tetigerunt summitatem arcus existentis in medio ecclesiae iuxta tectum ubi adhuc sunt duae parvae columnae, sentierunt ibi certum vacuum. Cumque aperuissent, invenerunt unam parvam fenestram, in qua erat una capsula plumbea duorum palmorum bene clausa, et super eam erat lapis quidam quadrangularis marmoreus, ubi erant sculptae istae litterae, videlicet: HIC EST TITULUS VERAЕ CRUCIS". La dinamica dei fatti è stata ricostruita attraverso le fonti più antiche da Rigato 2005, pp. 229-239, in cui a p. 230 è trascritta la lettera di Leonardo da Sarzana del 4 febbraio in cui si racconta del recentissimo ritrovamento.

<sup>254</sup> Pereda 2009, p. 7, ma senza indicazione della data, che si può ricavare facilmente da una copia integrale del testamento trascritta nel 1915 da Andrés Álvarez Arcil (il passo citato da Pereda è a p. 12), scaricabile all'URL:

<http://www.realacademiatoledo.es/index.php/publicaciones/libros-clasicos-tavera/1787-copia-fiel-y-exacta-del-testamento-del-cardenal-arzobispo-que-fue-de-toledo-don-pedro-gonzalez-de-mendoza.html>. Da Müntz 1898, p. 93, sappiamo che già nel 1488 Innocenzo VIII aveva esortato i certosini a contribuire economicamente ai lavori di rinnovamento della basilica patrocinati dal Mendoza.

Antoniazzo per la realizzazione dell'impresa.<sup>255</sup> Infine, è stato ragionevolmente proposto da Vitaliano Tiberia che l'*ante quem* per la conclusione dei lavori all'intera zona absidale debba essere rintracciato nella bolla *Admirabile sacramentum* del 29 luglio del 1496, con la quale Alessandro VI concesse l'indulgenza plenaria a chi avesse visitato la basilica nel giorno del ritrovamento della reliquia.<sup>256</sup> Considerando inoltre la notazione tecnica per cui la pittura murale fu condotta su giornate molto ampie, è plausibile che i tempi d'esecuzione non furono lunghi, e che Antoniazzo, coordinando la sua turba di lavoranti, completasse il tutto entro il 1495 o poco dopo.<sup>257</sup>

Il cardinal Mendoza fu ritratto in atteggiamento devoto ai piedi di sant'Elena al centro della calotta absidale (fig. 335), circondato da uno stuolo di personaggi dalle attitudini variate ma basate su pochi disegni sia per i panneggi che per le teste. Il pittore ripropose la monumentalità delle figure affrescate poco meno di un decennio prima nel ciborio di Urbano V (e nella *Pala Costa*), come ben si avverte osservando le figure di sant'Elena e dei vegliardi in primo piano, e certamente questa decorazione fu la "palestra" in cui si formò più d'un pittore nell'ultimo decennio del secolo.<sup>258</sup> Il problema principale resta che i pittori che qui furono materialmente

---

<sup>255</sup> Cappelletti 1989, p. 125. Gill 1995, p. 34, ha dato forse troppo peso alla figura del Carvajal, ipotizzando che la decorazione dell'abside proseguisse durante il suo successivo cardinalato.

<sup>256</sup> Tiberia 2001, pp. 32-33.

<sup>257</sup> Il grafico delle giornate è in Tiberia 2001, fig. 30 pp. 74-75. Per l'inizio del cantiere coordinato da Antoniazzo prima del ritrovamento della reliquia si è recentemente espresso Pereda 2009, p. 7, motivando l'ipotesi con l'assenza del *titulus* alla sommità della croce che sant'Elena ostende al centro della composizione.

<sup>258</sup> La presenza di Marco Palmezzano nel cantiere eleniano era allargata all'esecuzione dell'intero ciclo da Longhi 1934, p. 71. Tumidei 1994, pp. 66-67 (e 2005, pp. 40-41), ha tentato di precisare l'apporto dei melozzeschi a Roma confrontando alcuni personaggi della scena del *Miracolo dell'impiccato* nella Cappella Feo di Forlì con le figure dai profili taglienti del *Ritrovamento della Croce* (fig. 339 e 342), e mettendo il tutto in rapporto con la pittura del Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor. Si confrontino, nello specifico, i profili del giovane appena resuscitato e dell'uomo che spunta dal terreno estraendo la croce con quelli delle due figure dal profilo tagliente a sinistra nel fondo della scena indicata da Tumidei per valutare la similarità delle soluzioni impiegate (figg. 339 e 340). Da qui ad affermarne la paternità da parte di quell'anonimo maestro il passo è forse lungo, soprattutto



all'opera si uniformarono a tal punto alle scelte del maestro, che è sì utile distinguerne le mani a livello esecutivo, ma a conti fatti è arduo rintracciarne le autonome personalità al di fuori del cantiere, tanta è la mimetizzazione con lo stile dell'Aquili.<sup>259</sup> Sia il fondale naturalistico che i personaggi sono un tripudio di luccichii d'oro, utilizzato per rilevare le pieghe dei panneggi (in continuità con quanto si vede nella *Madonna di Sant'Agostino* di Velletri), come si osserva su tutto nella maestosa figura del Salvatore benedicente alla sommità della calotta (figg. 329 e 330), ma anche per le fronde degli alberi e per le rocce del paesaggio (fig. 338). Quest'ostentazione si colloca di poco al di sotto del lusso debordante del contemporaneo cantiere dell'Appartamento Borgia, e ciò non è certo casuale, vista da un lato la caratura dei due committenti, e dall'altro il continuo dialogo a distanza tra i due capibottega.<sup>260</sup>

In base alle conoscenze attuali questa è l'ultima commissione di grande prestigio ottenuta dall'Aquili, benché la sua bottega fosse all'opera ancora per molti anni e a livelli qualitativi sempre sostenuti. Si pensi agli affreschi della Cappella di Sant'Onofrio nell'omonima chiesa gianicolense (fig. 343, cat. 105), alla già citata Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio (figg. 258 e 353, cat. 106), all'*Annunciazione Torquemada* di Santa Maria sopra Minerva, cioè all'opera che coronò quarant'anni di attività per la confraternita dell'Annunziata, e infine al *Salvatore* datato 1501 oggi nella collegiata di Santa Maria Assunta a Castelnuovo di Porto (fig. 359, cat. 109).<sup>261</sup>

---

in virtù della distruzione della Cappella Feo e per l'impossibilità di valutare le parti che li realizzò Marco Palmezzano.

<sup>259</sup> Un tentativo rabdomantico di distinguere l'apporto del figlio Marcantonio è stato compiuto da Tiberia 2001, pp. 59-61, ma rimane il problema che le sue opere certe con cui confrontarsi sono ben più tarde.

<sup>260</sup> Per una datazione del cantiere del Pinturicchio al 1492-94 cfr. Scarpellini-Silvestrelli 2004, pp. 160-162. Nell'ottica delle scelte della committenza di origine spagnola si consideri la volontà di riproporre la figura del Salvatore nel Dio padre benedicente della calotta absidale della Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio (fig. 354).

<sup>261</sup> A disegni impiegati per l'*Annunciazione Torquemada* e per l'*Annunciazione* di Sant'Onofrio al Gianicolo si rifece quell'anonimo antoniazzesco che tentò di scimmiettare il maestro nella tavola di Palombara Sabina (figg. 357 e 358, cat. 151).

È innegabile che nella sua tarda stagione Antoniazio Romano operò in gran parte all'insegna della monotonia e della stanca ripetizione di formule ben collaudate e di successo. Nel momento storico in cui forse raggiunse la massima notorietà anche al di fuori delle mura di Roma – si pensi all'ipotesi dei fabbricieri orvietani di chiamarlo a completare la decorazione della Cappella di San Brizio – egli non ebbe più la forza di rinnovarsi come nei due decenni precedenti. Ciò nonostante, mi sembra che in quest'ultima produzione si colga l'atteggiamento, direi quasi reazionario, con cui si oppose all'arte del Pinturicchio. Rispetto all'incontro con l'arte di Benozzo, di Piero della Francesca, di Melozzo, dei Ghirlandaio e di Perugino, di cui si rintracciano con molta facilità rimandi figurativi nelle sue opere, il rapporto col Pinturicchio non fu di passivo adeguamento alle soluzioni dell'umbro. Forse l'incapacità del maestro romano ad "agganciare" il forestiero in commissioni di rilievo fu uno tra i tanti motivi che portò il suo ultimo stile a prendere una piega assai peculiare, per cui i larghi volumi delle figure si impregnarono sì di umori patetici, ma senza che ne uscissero indebolite la robustezza del disegno e la solidità dell'impianto prospettico.

Mentre la sua bottega perdeva progressivamente mordente in città, fino a scomparire dalle note di pagamento per le feste d'incoronazione di Pio III e di Giulio II, egli lasciava il suo più originale contributo alla pittura di fine-secolo dell'Italia centrale, piegando la monumentalità derivate da Piero e da Melozzo ad assecondare la mollezza e lo sfarzo tanto apprezzati alla corte di papa Alessandro VI Borgia.

## 5. Antoniazzo copista sacro

“Fu stimata la sopradetta cappella [di San Tommaso d’Aquino alla Minerva] da maestro Lanzilago, padoano, e da Antonio detto Antoniasso, romano, pittori amendue dei migliori che fussero allora in Roma, duemila ducati d’oro senza le spese degl’az[z]urri e de’ garzoni”.<sup>262</sup> Con queste parole, contenute nella biografia di Filippino Lippi, Vasari ricordò fugacemente Antoniazzo Romano, chiamato a eseguire, assieme all’ancor oggi sconosciuto Lanzilago, la valutazione degli affreschi di Filippino nella Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, secondo le modalità stabilite negli statuti dell’Arte della Pittura del 1478.<sup>263</sup> Le parole di Vasari attestano il ricordo vivo del valore di Antoniazzo ancora nella seconda metà del Cinquecento, ma qui sono d’aiuto, forzando leggermente la prospettiva storica dell’aretino, per porre una domanda centrale nello sviluppo del discorso nelle pagine che seguiranno: cosa significava essere uno tra i migliori pittori a Roma sul finire del Quattrocento?

La risposta si può ben trovare nelle qualità intrinseche dell’artista, nella capacità di dirigere un’articolata bottega, nelle richieste da parte di illustri ecclesiastici e di nobili locali, tutti aspetti ampiamente discussi nel capitolo precedente. Ma c’è un aspetto peculiare della produzione artistica romana in cui Antoniazzo, come vedremo, eccelse e dettò legge fin dentro il Cinquecento, cioè quello della copia di immagini sacre. Queste erano tanto le icone più venerate della città, quali ad esempio quelle di Santa Maria Maggiore e di Santa Maria del Popolo, ma anche pitture il cui culto si era “attivato” di recente, come è il caso della *Madonna della Consolazione*, o della *Madonna del Buon Consiglio* di Genazzano.

Resta da aggiungere alla casistica l’esempio degli affreschi del 1468 nella cappella del monastero di Tor de’ Specchi (fig. 65, cat. 10), per la cui decorazione, come già notato da George Kaftal nel 1948, Antoniazzo fornì disegni che riproducevano perfettamente almeno tre dei pannelli delle *Storie di santa Francesca Romana* del

---

<sup>262</sup> Vasari, T, p. 202; G, p. 345.

<sup>263</sup> Gli statuti sono pubblicati in Müntz 1882, pp. 101-111; le indicazioni sulle modalità di valutazione delle pitture sono a p. 106.

politico collocato verosimilmente nella cappella delle oblate in Santa Maria Nuova.<sup>264</sup> Non solo, osservando l'affresco più importante alla parete d'altare, si nota che la tipologia architettonica del trono, dall'ingombro e complessità ancora tutta gotica, è in curioso contrasto con le sperimentazioni razionali (e decisamente rinascimentali) del trono del *Trittico* destinato ai francescani di Subiaco nel 1467 (fig. 56). Verrebbe allora da pensare che anche per l'iconografia della Madonna e del Bambino Antoniazio ricopiasse un qualche testo pittorico precedente, marcandone la derivazione attraverso la scelta architettonica, ma al contempo aggiornandolo col guardare alla più moderna pittura di stampo pierfranceschiano lasciata a Roma poco meno di un decennio prima.

### 5.1 La *Madonna della Consolazione*

La vicenda della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria della Consolazione (fig. 72, cat. 11), ampiamente nota agli studi sull'Aquila, permette di introdurre la fonte letteraria più antica che getta luce sullo specifico aspetto dell'attività di copista sacro.

Nel *Diario* di Stefano Infessura il nome di Antoniazio è legato all'affresco destinato alla nuova chiesetta intitolata alla Madonna della Consolazione, consacrata il 3 novembre 1470: lì è un ricordo della prestigiosa commissione ricaduta sul pittore

---

<sup>264</sup> Le tre scene raffigurano la *Comunione e oblazione di santa Francesca Romana* (Walters Museum, num. 37.742), la *Protezione della Vergine su Francesca e le sue oblate*, e *Francesca rapita in cielo che culla Gesù tra le braccia* (Lehman Collection, numm. 1975.1.100 e 1975.1.101); cfr. Kaftal 1948, pp. 51-86; Zeri 1976, pp. 154-158; Pope-Hennessy-Kanter 1987, numm. 86-87 pp. 204-209. L'ubicazione originaria di questi scomparti, verosimilmente parte di un insieme più ampio (per le molte ipotesi sulla ricostruzione del politico si veda Delle Foglie 2012, con bibliografia precedente), era tradizionalmente identificata nella decorazione della tomba di Ceccolella nella chiesa di Santa Maria al Foro (Santa Maria Nuova); per la recentissima ipotesi circa la collocazione del politico si veda Cirulli 2010 (con bibliografia precedente).

per onorare l'immagine della Vergine tenuta per miracolosa.<sup>265</sup> Quest'ultima, come a suo tempo argomentò in maniera approfondita Carlo Cecchelli, era dipinta ai piedi della Rupe Tarpea, probabilmente ad una parete dei granai della famiglia Maffei, e la sua esistenza è documentata attraverso le fonti letterarie sin dal 1385.<sup>266</sup> Grazie alla lettura di un carme commemorativo di Paolo Spinoso, finora non recepito dagli studi storico-artistici, si può fornire qualche dettaglio in più sulla storia dell'immagine del 1385 negli anni del pontificato Barbo, dal momento che il poeta esaltò il completamento della fabbrica della chiesa della Consolazione, mettendo in versi non solo le recenti virtù taumaturgiche manifestate dall'immagine, ma soprattutto col descrivere l'evento funesto del crollo del muro in cui essa era dipinta.<sup>267</sup> L'avvenimento danneggiò seriamente la pittura, se non la distrusse del tutto, e verosimilmente fu la causa che portò alla commissione ad Antoniazio Romano di nuova immagine della Vergine col Bambino da destinare alla nascente chiesa. L'ipotesi che la *Madonna della Consolazione* sia la ridipintura di una figurazione sottostante è stata più volte avanzata dalla critica, ma alla luce della fonte letteraria appena citata credo che vada rimessa in forte dubbio.<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> Infessura-Tommasini 1890, p. 72: "Eodem anno, a' di 26 di iugno, la imagine della Nostra Donna Vergine Maria, la quale sta penta in una costa di muro appresso Santa Maria delle Grazie de sotto al monte di Campitoglio, cominciò ad fare miracolo; et depo', perseverando in nelli detti miracoli a chi divotamente si li raccomandava, li fu fatta la ecclesia come si vede, et fu chiamata la Madonna della Consolatione, et essa fu penta da mastro Antonazzo pentore, et la detta ecclesia fu consecrata eodem anno [1470] a di 3 di novembre".

<sup>266</sup> Cecchelli 1951, p. 115, e 129-131. Egli recuperò agli studi un passo della descrizione di Roma del pellegrino John Capgrave, attraverso cui si ha una testimonianza dell'esistenza nel 1450 di una cappellina dedicata alla Madonna della Consolazione ai piedi del Campidoglio.

<sup>267</sup> Bianchi 2004, pp. 49-50, da cui trascrivo il carme *Beata Virgo de Consolatione ad cives romanos*: "Hanc mihi Tarpeio statuit sub monte vetustas / sedem, quae populis tunc in onore fui. / Prefueram templo multos sacra Virgo per annos / hincque omnis numen preteruntis eram. / Putre solum petii veteri collapsa ruina, / que miseros sepelit tres miseranda viros / Romanisque iterum constructa a civibus his sum, / quam fuerit cultu splendidiore prior".

<sup>268</sup> L'ipotesi è avanzata per la prima volta da Negri Arnoldi 1964, pp. 203-204; ma cfr. anche Cannatà in Roma 1982, pp. 29-30; Cavallaro 1992, pp. 181-182; e Cavallaro 2013, p. 25.

Ritornando al passo dell'Infessura, bisogna soffermarsi sulla data dell'evento straordinario, solitamente riportato dalla critica al medesimo 1470.<sup>269</sup> Nel passato è stato sollevato più di un dubbio sull'interpretazione orientata in tal senso: Giuseppe Zippel, seguito da Carlo Cecchelli (ma tali contributi non sono stati accolti negli studi su Antoniazio), incrociò per primo la fonte del diario romano con la memoria contenuta nella biografia di Paolo II di Michele Canensi, datando il miracolo al 1467, in concomitanza con l'apparizione miracolosa di Genazzano e con i fatti di Santa Maria della Quercia a Viterbo.<sup>270</sup> Non essendoci ulteriori elementi per risolversi tra questi due estremi, è allora meglio riferirsi alla *Madonna della Consolazione* mantenendo il termine cronologico del 3 novembre 1470 quale *ante quem* per la sua realizzazione.

Accostandosi ora alla pittura, la Vergine è raffigurata seduta su un semplice scranno (ma ciò si alterna nelle derivazioni con la variante del trono fastoso), e sostiene tra le braccia il Bambino stante, che benedice e regge il globo terraqueo nella manina sinistra. La mano destra della madre è sollevata nell'atto di scostare un velo trasparente che nasconde il pisellino di Gesù; al contempo lo osserva con sguardo dolce e amorevole. La ricerca spaziosa di Antoniazio si esaltò nel tentativo di sondare il vuoto occupato dal Bambino, riuscendo nella collocazione razionale del corpicino all'interno di una conca misurata in profondità dal braccio della Madonna. Passando per un momento al trittico licenziato nel 1476 per Onorato II Caetani signore di Fondi (fig. 100, cat. 18), viene il dubbio, considerata la perfetta sovrapponibilità delle due iconografie, che in quel caso al pittore fosse richiesto

---

<sup>269</sup> Fanno eccezione le proposte di Noehles 1973, p. 177 (1467-70 circa), e di Hedberg 1980, p. 192 (1465-70 circa).

<sup>270</sup> Zippel 1904, n. 5 pp. 157-158, da cui trascrivo il passo alla p. 157: "Sub id tempus [1467] apud oppidum Ienazani, in Praenestina diocesi situm, ex imagine Beatae Marie Virginis complurima et admiranda miracula Deus efficit, ad cuius quidem rei examinationem Gaugerium, Vapicensis ecclesiae praesulem, ac Nicolaum, Farensis ecclesiae antistitem, destinavit. In eodem fere anno, non longe a Viterbio mille passus, ex altera Virginis Mariae imagine pene infinita et ingentia miracula, quae nos quoque prospeximus, facta sunt, quotidieque crebrius ex longinquis etiam regionibus fieri intelligimus. Romae insuper, sub Capitolino monte, alia Beatae Mariae Virginis ymago pari miraculorum frequentia venerari occoepit, ad quam quidem intuendam ipse pontifex profectus est maximeque veneratus".

esplicitamente di riprodurre la *Madonna della Consolazione*, forse per una devozione particolare del Caetani.<sup>271</sup> Non solo, alla metà degli anni ottanta capita di veder richiesta a Pierantonio Mezzastris una specifica riproduzione di tale *Madonna* miracolosa a Foligno, nel monastero di Sant'Anna (fig. 74), e un'altra per la chiesa di San Domenico, oggi strappata e conservata nella Pinacoteca Comunale (fig. 75), segno evidente che la devozione per quell'immagine romana aveva travalicato gli stretti confini cittadini.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Una debolissima replica della sola Madonna col Bambino del trittico di Fondi, eseguita da un anonimo seguace laziale che si rifà ai disegni del maestro, è incassata nell'unico altare del santuario della Madonna delle Grazie presso Sant'Oreste sul Monte Soratte: cfr. Russo-Santarelli 1999, fig. a p. 225. La collocazione attuale risale al restauro del 1978 (Ungarelli 2003, p. 238), ma già nel 1721 i monaci cistercensi trasferirono l'immagine miracolosa dalla vecchia cappella del monastero alla chiesa (De Carolis 1950, p. 219; Tomassi 1969, p. 15). Un'altra copia è nel quinto pilastro destro della vicina chiesa di San Silvestro (Ungarelli 2003, fig. 9 p. 260). Infine, il recente restauro del 1999 ha restituito leggibilità ad una copia della *Madonna della Consolazione e devoti* affrescata nella chiesa di San Giorgio a Riano (Tomassetti-Chiumenti-Bilancia 1979, III, p. 363; Russo-Santarelli 1999, num. 145 p. 210).

<sup>272</sup> Per le vicende storiche relative ai due affreschi del Mezzastris si vedano le schede in *Pierantonio Mezzastris* 2006, rispettivamente di Picchiarelli, num. 10 pp. 93-95 (monastero di Sant'Anna), e di Ceconelli, num. 13 pp. 103-104 (chiesa di San Domenico). I Mezzastris erano d'altronde avvezzi alla copia di fortunati modelli di Antoniazio Romano: si vedano i casi della *Madonna in trono col Bambino e due angeli* della Pinacoteca di Foligno (fig. 118), proveniente dalla chiesa di San Francesco, da confrontare, ad esempio, con la *Madonna col Bambino e il committente* del Museum of Fine Arts di Houston (fig. 104). Anche Bernardino Mezzastris, a date altissime – siamo nel 1507 –, dipinse una *Madonna in trono col Bambino e santi* nella prima cappella a destra della chiesa di Sant'Illuminata a Montefalco (fig. 119, per le vicende della cappella cfr. Picchiarelli 2006, pp. 239-251), guardando alle *Madonne col Bambino* divulgate dal romano nella seconda metà degli anni settanta. Infine, anche il *Trittico* del 1485 del Museo di San Marco a Firenze (fig. 367, cat. 127) ripropone nello scomparto centrale l'iconografia della *Madonna della Consolazione*, ma l'esecuzione sembra molto distante dai modi di Antoniazio e dei suoi seguaci alla metà del nono decennio del secolo. Le vicende collezionistiche di alcune repliche tratte dall'opera, forse negli anni in cui era nella collezione dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna, potrebbero indurre a ritenere che anch'esso non sia del tutto genuino. Si pensi a quella già nel castello Morandi-Bolognini di Sant'Angelo Lodigiano (fig. 367c), a quella passata all'asta da Sotheby's a Londra nel 1975 (fig. 367b), a quella all'asta da Semenzato a Venezia il 6 novembre 2005 (fig. 367d), e, probabilmente, come già sospettava Longhi, anche alla "riduzione" del Museo Boymans-Van Beuningen (fig. 367e; num. 2545), pubblicata come

Tornando ora ai fatti romani, tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta la *Madonna della Consolazione* godé, com'è logico pensare, di una buona fortuna, e ciò è testimoniato in primo luogo dalle copie di bottega e dei seguaci. Il primo esempio, che per quanto malconcio ed abbandonato a sé stesso in origine doveva essere di una certa bellezza, è quello incassato nella tomba Mellini nella basilica di San Giovanni in Laterano (fig. 78, cat. 12).<sup>273</sup> Esso condivide con il prototipo il medesimo, spiccato senso della volumetria e la cromia di derivazione pierfranceschiana degli anni del *Trittico* di Subiaco, ma allo stesso tempo si pone in perfetta continuità con le prove della prima metà di quel decennio, considerato che le due massicce candelabre del trono rimontano ai disegni impiegati pochi anni prima per la *Madonna del Latte* di Rieti (fig. 3).

Dell'esemplare della chiesa di San Cesareo all'Appia (fig. 76, cat. 115), invece, non si conoscono le vicende precedenti il restauro patrocinato dal cardinal Baronio, ma esso è un buon esempio per comprendere come tali immagini siano sopravvissute ai secoli successivi grazie alla loro funzione prettamente devozionale, in sostanza l'unico motivo per cui se ne manteneva l'uso adattandole all'interno delle rinnovate decorazioni pittoriche e scultoree.<sup>274</sup> Purtroppo la collocazione a molti metri da terra e le ridipinture dei carnati non consentono di decifrare appieno la pittura, ma si riescono comunque a riconoscere i caratteri ancora fortemente pierfranceschiani della copia.

Si consideri infine la vicenda della *Madonna della Purità* (fig. 77, cat. 114): è una derivazione eseguita da un anonimo seguace di Antoniazio della fine degli anni sessanta, e oggi giace dimenticata nel refettorio del convento dei Carmelitani di Santa Maria in Traspontina. Attraverso il confronto con un'incisione del Bombelli sappiamo che l'opera in questione non è altro che l'immagine miracolosa un tempo venerata nella chiesa del collegio dei Caudatari di Borgo, incoronata dal Capitolo di

---

opera di Fiorenzo di Lorenzo quando si trovava in collezione Auspitz a Vienna da Van Marle 1927, pp. 76-77.

<sup>273</sup> Va ricordato che Schmarsow 1886, p. 392 (e 1912, pp. 178-179), rese nota l'opera assegnandola alla fase giovanile di Melozzo a Roma (con la datazione al 1468 circa).

<sup>274</sup> Per il restauro baroniano, iniziato nel 1597, si vedano Matthiae 1955, pp. 25 e sgg, e Zuccari 1984, p. 67.



San Pietro in Vaticano il 16 aprile del 1646.<sup>275</sup> A essa fu dedicato un breve opuscolo nel 1781, il quale fornisce tutte le indicazioni necessarie per ricostruirne la storia devozionale fino alla fine del Settecento.<sup>276</sup> Secondo la tradizione, la *Madonna della Purità* era dipinta alla parete di una casa di proprietà di Lucrezia Salviati, poi parte della muratura del Palazzo Soderini di Borgo (oggi Giraud-Torlonia). A seguito di un incendio e del crollo dell'edificio durante il Sacco di Roma, l'affresco fu ritrovato perfettamente integro tra le macerie: ben presto cominciò a manifestare le sue virtù taumaturgiche, derivando l'appellativo di "Purità" dal fatto che le esondazioni del Tevere e la lordura da cui era circondato non ne intaccavano la splendida superficie pittorica. Grazie al denaro delle offerte fu realizzata una cappella per contenerlo, e nel 1538 Paolo III assegnò quest'ultima al collegio dei Caudatari, che decise di costruire la propria devozione attorno a tale immagine.<sup>277</sup> La *Madonna della Purità* fu al centro di una discreta venerazione fino al 1897, anno in cui la piccola chiesa fu distrutta e l'affresco trasportato poco lontano nel convento di Traspontina.

Al momento di ricevere la commissione per la chiesa di Santa Maria della Consolazione, Antoniazio aveva però già avuto modo di dimostrare la sua abilità nell'adeguarsi all'iconografia dell'immagine miracolosa da copiare, riuscendo ad accordare la fedeltà al modello con uno stile capace di far affiorare i fatti pittorici più moderni che egli stava assimilando. Il caso della copia della *Madonna del Popolo* dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Porta Paradisi (fig. 53, cat. 5) è eloquente in tal senso.<sup>278</sup> La collocazione attuale risale all'ultima sistemazione della piccola chiesa, culminata nella commissione a Francesco Maria Brunetti, tra il 1678 ed il 1685, della pala d'altare marmorea in cui un gruppo di angeli svolazzanti sorregge il vano in cui è inserito il lacerto d'affresco.<sup>279</sup> Il rapporto con la tavola

---

<sup>275</sup> Circa le motivazioni che portarono al conferimento della corona d'oro si veda Bombelli 1792, pp. 93-96, a sua volta ripreso da Dejonghe 1967, pp. 103-104.

<sup>276</sup> *Istorica relazione del mirabile scuoprimento seguito nell'anno 1530 della miracolosa immagine di Maria Santissima detta della Purità in Borgo, custodita dal venerabile Collegio dei reverendi Cappellani Caudatari degli eminentissimi signori cardinali*, Antonio Fulgoni, Roma 1781.

<sup>277</sup> Per la chiesa dei Caudatari cfr. Piazza 1679, pp. 664-666, e Moroni 1841, X, pp. 281-282.

<sup>278</sup> Pubblicata da Salerno 1961, p. 137, e mai più riconsiderata dagli studi.

<sup>279</sup> Curti 2011, pp. 385-389.

custodita in Santa Maria del Popolo (fig. 316b) si spiega in questo caso recuperando le vicende storiche degli anni del papato di Niccolò V, allorché nel 1451 fu proprio il Parentucelli ad assegnare l'ospedale di San Giacomo in Augusta alla compagnia di Santa Maria del Popolo.<sup>280</sup> Nulla di strano, quindi, che, poco più di un decennio dopo, i confratelli incaricassero Antoniazio di realizzare una copia di quell'icona tanto venerata, cosa che egli fece traducendo le smaltate e piatte superfici della tavola duecentesca in turgidi volumi, in linea con quanto andava lasciando allora nella parete d'altare della cappella del monastero di Tor de' Specchi. In questo brano d'affresco il pittore mostrò grande autonomia intellettuale nel confrontarsi con il modello, ma vedremo che questa propensione sarà attutita più avanti, nel momento in cui le richieste delle copie della *Madonna del Popolo* sarebbero giunte dalla corte di Alessandro VI.

## 5.2 La *Madonna del Buon Consiglio*

Rimanendo ancora agli anni giovanili, il caso inedito della copia della *Madonna del Buon Consiglio* di Genazzano, oggi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie del piccolo centro laziale di Zagarolo (fig. 51, cat. 8), permette di aggiungere qualche tassello per la comprensione di questa particolare declinazione della pittura del maestro. Il 25 aprile del 1467, com'è noto, in perfetto parallelo con l'apparizione della Madonna della Quercia a Viterbo e verosimilmente con gli eventi soprannaturali della Consolazione a Roma, un'immagine raffigurante la Madonna col Bambino fu scoperta miracolosamente nella chiesetta di Santa Maria della Piazza di Genazzano (fig. 52), poi rinominata del Buon Consiglio.<sup>281</sup>

A partire dal 1451, per volere della beata agostiniana Petruccia, la chiesa era oggetto di grossi lavori mirati al suo ingrandimento: è verosimile che ciò fosse la causa che portò alla riscoperta della Madonna *glykeophilousa* dei primi decenni del

---

<sup>280</sup> David 2000, pp. 101-116 (101).

<sup>281</sup> Zippel 1904 p. 157 (con un commento critico del passo).

Quattrocento sotto uno scialbo della parete nella zona del cantiere dove ancor oggi è venerata.<sup>282</sup> Le virtù curative dell'immagine, di cui evidentemente si era persa memoria dell'esistenza, si dimostrarono fin da subito poderose (si parlò di centinaia di guarigioni in pochi mesi), a tal punto da richiedere l'intervento del pontefice per verificare le voci che giungevano a Roma. In questo clima devoto si colloca la copia destinata con buona probabilità alla cappella dell'ospedale di San Giovanni Battista di Zagarolo, commissionata ad Antoniazio in forma di trittico (fig. 52b), in cui nei laterali erano il Precursore, cui era intitolato l'ospizio, e san Lorenzo, il patrono del villaggio (figg. 49 e 50, cat. 9).<sup>283</sup>

La copia della *Madonna del Buon Consiglio* eseguita dal pittore è a mia conoscenza l'esemplare più antico giunto fino a noi, e consente di valutare lo stato della pittura di Genazzano poco dopo il suo scoprimento.<sup>284</sup> Confrontando l'originale con la pittura di Antoniazio, si rileva da una parte la perfetta adesione al modello, che è completato con la mano destra della Vergine che accarezza dolcemente il braccio del Bambino, e dall'altra si nota bene che egli ha “fermato” lo stato di conservazione dell'opera poco dopo il 1467. È interessante a tal proposito spendere qualche parola in più sulla curiosa composizione d'insieme: l'immagine miracolosa è dipinta al di là della mensa da cui pende un ricco paliotto di broccato, quasi che il pittore volesse restituire l'allestimento dell'altare approntato in quegli anni. L'idea di una mensa messa in prospettiva è d'altronde un espediente che egli avrebbe riutilizzato molti anni più tardi con ben altra ricchezza nel *Trittico del Salvatore* del Prado (fig. 268), riproponendo la medesima fuga prospettica centrale del piano d'appoggio su cui è collocato il busto del Salvatore.

---

<sup>282</sup> Petruccia era la moglie del procuratore degli agostiniani Giovanni Antonio Polani da Nocera, il quale, nel suo testamento del 1426, aveva già lasciato una cospicua somma di denaro per la realizzazione di una campana per la chiesa. A sua volta la vedova, con atto del 29 luglio 1451, destinò tutti i suoi beni al rinnovamento architettonico dell'edificio: cfr. Panepuccia 1999, pp. 20-21; per la data di morte della beata Petruccia si veda Brini 1881, p. 24.

<sup>283</sup> Per l'ospedale di San Giovanni Battista di Zagarolo si veda Brini 1881, p. 10.

<sup>284</sup> Le uniche menzioni dell'opera si trovano in due contributi assai utili per le informazioni fornite su Zagarolo e sul convento di Santa Maria delle Grazie: Loreti 1992, pp. 297-309, e Loreti 2004, in particolare le pp. 14-15.

Gli anni sessanta si chiusero per Antoniazio con l'arrivo a Roma del signore di Pesaro, Alessandro Sforza, per ricevere dal papa la formale investitura a comandante delle truppe pontificie. In quell'occasione al pittore fu richiesta una copia della *Madonna col Bambino* di Santa Maria della Maggiore, e a Melozzo da Forlì, forse anch'egli da poco in città, quella della *Madonna del Popolo*.

Mi sembra che, se posta a valle delle commissioni elencate finora, quest'ultima richiesta si comprenda meglio nell'ottica della prima notorietà del maestro, che si era già ampiamente fatto conoscere a Roma e nel Lazio negli anni precedenti. Entrambe le opere destinate allo Sforza non sono mai state rintracciate, ma se ne conserva una memoria letteraria in due epigrammi trascritti da un anonimo copista all'interno di un codice miscellaneo proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Popolo, oggi custodito nella Biblioteca Angelica.<sup>285</sup> L'esercizio poetico si concentrò sul *tòpos* della mimesi con le opere prescelte, per cui sarebbe stato impossibile discernere le copie dei pittori moderni dagli originali "lucani". Circa la copia di Melozzo, per lungo tempo identificata con la *Madonna col Bambino* di Montefalco (fig. 322), è arduo immaginare in che modo il pittore assolvesse la richiesta, considerando che nella sua produzione matura sopravvissuta fino a noi sono assenti le figure femminili. Per l'esercizio di copiatura di Antoniazio, invece, si può spendere qualche parola in più. L'esempio del perduto *Trittico del cardinale Levy* (fig. 391, cat. 116), eseguito da un dotato seguace del maestro qualche anno dopo la richiesta dello Sforza, è un possibile riferimento per immaginare l'opera dell'Aquila, forse condotta con una pittura assimilabile al punto di stile raggiunto nella *Madonna della Consolazione*.

Resta da aggiungere che le riproduzioni della *Salus Populi Romani* nel corso del Quattrocento verosimilmente non furono poche, anche se, quanto meno quelle eseguite in ambito romano e laziale, non sono arrivate ai nostri giorni. L'esemplare di Campagnano Romano, l'unico altro a me noto, è stato trafugato nel 1964, e ci si

---

<sup>285</sup> La più recente discussione dei due epigrammi è di Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, num. 46 p. 166, da cui trascivo: "Ad Mariam de Populo. / Hanc divus Lucas vivo de Virginis ore / pinxerat. Hec propria est Virginis effigies / Sforcia Alexander iuxit. Melotius ipsam / effixit. Lucas diceret esse suam"; "Ad Mariam Maiorem. / Virginis est Romae quam Lucas pixit imago / tam sancta errorem quis putet esse suam. / Hanc Antonatius pictor romanus ab illa / duxit. Alexander Sfortia solvit opus".

può basare solo su una sommaria descrizione contenuta nelle schedario storico della Soprintendenza laziale per averne un'idea di massima.<sup>286</sup> *La Madonna del Prato* – così era stata ribattezzata l'opera dalla devozione locale – era anch'essa una fedele riproduzione dell'originale romano, e, per ciò che si desume da un'incisione che la riguarda, non doveva essere troppo diversa nelle forme dalla pittura per il cardinale Philippe de Levy. Nella speranza che un giorno la tavola riemerga dal mercato nero, è inevitabile la sospensione del giudizio circa la paternità e la cronologia dell'opera, purtroppo assente anche dagli studi più datati in materia di pittura laziale.<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> Una breve descrizione dell'altare nella chiesa di Santa Maria al Prato è in Casimiro Romano 1744, p. 40: “Non è però questo l'altare della Nostra Donna consagrato l'anno 1465, perocché, nella testimonianza fatta dal vescovo di tale funzione, non è chiamato altar maggiore; la qual cosa sogliono i vescovi esprimere, secondo che si apprende da simili dichiarazioni registrate eziandio nel presente libro. In secondo luogo dicesi questo altare fabbricato da un certo Guglielmo, il quale ancora vivea; laddove l'altar maggiore non ha dubbio essere stato edificato insieme colla chiesa. Per ultimo si attesta che era situato vicino la cappella nuova e l'altare di san Sebastiano, dal che chiaramente si manifesta che era diverso dall'altar maggiore; ma qual si sia, io non saprei precisamente accennare”. Nella scheda storica della soprintendenza laziale (num. 43, compilata negli anni in cui l'opera era stata trasferita nella chiesa di San Giovanni Battista), sono indicate le misure della tavola (120 x 85 cm), che al tempo si mostrava parecchio ridipinta e coperta da uno spesso strato di vernice. Infine, dalla schedatura apprendiamo che ai lati della figura della Vergine erano iscritte le parole “S. Maria”, a destra, e “DE PRATO”, a sinistra. Benché non esista alcuna documentazione fotografica sull'opera, sopravvivono un santino, che la raffigura attraverso un'incisione, e alcune foto d'epoca, in cui la tavola compare nello sfondo: si veda a tal proposito Iuozzo 2009, figg. 14 a p. 211, e 24 a p. 282.

<sup>287</sup> È recente la segnalazione da parte di Pereda di una copia dell'icona di Santa Maria Maggiore eseguita a Roma nel 1508 espressamente per la cappella del vescovo Baltasar del Río nella Cattedrale di Siviglia (si tratta della Cappella del vescovo de Scalas), dove tuttora si trova: cfr. Pereda 2007, pp. 223-224 e li fig. 29. La tavola è pesantemente ridipinta, per cui si deve concordare

### 5.3 La *Madonna di Sant'Agostino*

Il prossimo esempio, ben noto agli studi, riguarda l'opera commissionata ad Antoniazio dalla comunità veliterna, afflitta nella prima metà degli anni ottanta da continue epidemie di peste che parevano impossibili da debellare. In questo caso la scelta di richiedere esplicitamente una copia della *Madonna col Bambino* della chiesa romana di Sant'Agostino (figg. 201 e 202, cat. 42), come ben evidenziato da Anna Cavallaro, si spiega con due motivazioni precise.<sup>288</sup> Innanzitutto, la piccola tavola era stata impiegata nel 1485 dai romani per scongiurare la diffusione della peste in città; in secondo luogo, attraverso quella specifica immagine, i veliterni rinsaldavano il legame recente con la chiesa di Sant'Agostino, la cui costruzione fu patrocinata dal cardinale d'Estouteville, per lungo tempo vescovo della loro diocesi.<sup>289</sup>

La genialità di Antoniazio nell'affrontare la commissione si coglie sin dai problemi legati al “completamento” dell'iconografia prescelta, dal momento che egli dovette immaginare le due figure anche dalla cintola in giù, e risolse abilmente il tutto con la collocazione della Madonna col Bambino in un sobrio scranno ligneo, ornato da un semplice cuscino trapuntato d'oro. Il maestro acuì il contrasto pittorico tra la figura della madre e quella del figlio adottando per la prima un disegno secco e duro, molto vicino al modello; per il secondo, invece, egli andò ben oltre, dipingendo un tipo fisico dalla bellezza ideale che rimanda in primo luogo alla personale elaborazione della pittura del Perugino, insieme al quale egli lavorò nel biennio 1484-85. È importante sottolineare che, come per la *Madonna col Bambino* di Santa Maria Porta Paradisi, anche qui Antoniazio rilesse il modello secondo il suo stile di quegli anni: i sistemi di pieghe del manto della Vergine, intelligentemente rilevati dall'uso in chiave volumetrica delle crisografie, sono i medesimi adottati pure nel ciborio di Urbano V in Laterano per la figura della Vergine incoronata (fig. 176).

---

con lo studioso che è impossibile andare oltre la laconica indicazione dell'anonima produzione romana.

<sup>288</sup> Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, p. 120.

<sup>289</sup> Cavallaro 1992, p. 86 e num. 20 pp. 194-195; scheda di Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, num. 27 p. 120.

#### 5.4 L'*Acheropita* del Sancta Sanctorum e le sue derivazioni

Benché spetti al fratello Nardo la commissione per la decorazione della cappella dell'ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum, anche Antoniazzo ebbe lunghi rapporti con la confraternita dei Raccomandati, dai cui membri egli verosimilmente ricevette diverse commissioni che avevano come oggetto l'*Acheropita* dell'oratorio di San Lorenzo al Sancta Sanctorum, occupandosi anche della riproduzione dell'emblema confraternale.<sup>290</sup>

Sebbene l'unico *Salvatore* su tavola ascrivibile alla bottega del maestro sia quello di Castelnuovo di Porto (fig. 359, cat. 109), datato 1501, è verosimile che le richieste di copie dell'*Acheropita* del Laterano non mancassero, quantomeno stando al largo riuso dei disegni da parte dei seguaci tra la fine del secolo e l'inizio del Cinquecento.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Per gli affreschi perduti di Nardo si rimanda al capitolo biografico su Antoniazzo e al relativo regesto documentario. Per le questioni legate a cosa materialmente copiassero i pittori romani del Trecento e del Quattrocento cfr. Volbach 1940-41, pp. 100-104, e Angelelli 2000, pp. 46-49.

<sup>291</sup> La funzione delle tavole nella processione della notte del 14 agosto è analizzato in Volbach 1940-41, pp. 116-121. Nei casi del *Salvatore* di Zagarolo (fig. 373, cat. 136), del *Salvatore* di Moricone (fig. 375, cat. 137), del *Salvatore* di Ponzano Romano (fig. 376, cat. 138) e del *Salvatore* di Castelnuovo di Porto ci troviamo di fronte, nell'ordine, a tre opere di seguaci di Antoniazzo, e ad uno fra gli ultimi prodotti della bottega del maestro. La copia dell'*Acheropita* del Museo della Montagna di Cervara, di un tardo seguace del maestro, è segnalata da Angelelli 2000, n. 4 p. 49. Nelle prime quattro opere citate i disegni della figura del Cristo derivano da composizioni di Antoniazzo scalabili all'incirca nell'ultimo decennio del secolo: si pensi alla figura del Salvatore benedicente dipinta al centro del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 329), oppure alla derivazione di bottega del Dio padre nella Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio (fig. 354). Purtroppo non conosciamo tavole del *Salvatore* dipinte da Antoniazzo nei decenni precedenti, per cui l'elaborazione più antica dell'iconografia va fissata all'altezza dell'affresco di Santa Croce in Gerusalemme. Per il *Salvatore* di Stimigliano (figg. 365 e 366, cat. 126), di cui propongo l'assegnazione al Maestro della Pala Vitetti, l'esecuzione nel corso del nono decennio mi sembra sia più praticabile che non il 1520 proposto a suo tempo (Mortari in Rieti 1957, num. 28 p. 40). Rispetto alle tavole di stretta osservanza antoniazzesca, in quest'ultima si avverte una maggiore monumentalità della figura, restituita dal gesto più ampio del braccio sollevato nell'atto di benedire,

Il primo esempio non può quindi che essere il ricchissimo *Trittico del Salvatore* del Prado (fig. 267, cat. 82), nel cui scomparto centrale è raffigurato il busto del Salvatore del Sancta Sanctorum collocato al di sopra della mensa d'altare, da cui pende un fastoso paliotto dalla complessa decorazione floreale di broccato. In questo caso Antoniazio ha rielaborato l'iconografia originale realizzando una sintesi straordinaria tra il volto dell'*Acheropita* e l'emblema della confraternita dei Raccomandati: ciò si comprende bene osservando la sottile decorazione in oro della tovaglia d'altare, la cui messa in prospettiva suggerisce la profondità dello spazio occupato dalla mensa. L'espressione severa della figura, il cui distacco contemplativo rende la tavola un esempio inarrivabile di pittura d'icona, è risolta dal pittore attingendo al suo repertorio della fine degli anni ottanta per realizzare il bel volto del Cristo dagli zigomi alti e sporgenti e dai boccoli vaporosi ricadenti sulle spalle, i quali ne fanno uno stretto parente del *Vir Dolorum* della Capilla Real di Granada (fig. 264).

Veniamo brevemente alla cruciale questione dello scudo araldico che a tutt'oggi non è ancora stato identificato: esso è sormontato da un cappello ecclesiastico, e presenta un albero terrazzato accostato da due gigli bianchi in campo azzurro. L'ipotesi di Marqués De Montesa secondo cui sarebbe appartenuto ad un ramo della famiglia valenzana dei Valeriola non è sostenibile, dal momento che le figure araldiche non sono identiche, né tantomeno esso può essere ricondotto alla famiglia bergamasca dei Regazzoni, del tutto assenti dalla storia di Roma del XV secolo.<sup>292</sup> Considerando il numero delle nappe del cappello e il colore, dovrebbe trattarsi dello stemma di un abate o di un abate commendatario.<sup>293</sup> È allora più sensato proseguire sulla via indicata dalla Cavallaro, secondo cui il committente andrebbe identificato in

---

e dalla testa scorciata in leggero sottinsù, in cui è del tutto assente l'attitudine patetica e delicata propria dello stile tardo di Antoniazio. Si potrebbe immaginare che un ipotetico *Salvatore* dipinto dall'Aquila tra gli anni settanta e ottanta avesse caratteristiche simili, ma ciò, ripeto, non è verificabile, e va solo rimarcata la profonda autonomia artistica dell'anonimo esecutore della *Pala Vitetti* (fig. 364, cat. 125).

<sup>292</sup> Per la famiglia Valeriola cfr. De Montesa 1936-37, pp. 83-84; per la descrizione dello stemma araldico dei Regazzoni di Bergamo cfr. Crollanza 1890, p. 167.



Gudiel de Cervatos (documentato a Roma nel 1491), fornendo qualche nuovo dato biografico sul Cervatos.<sup>294</sup> Grazie alle precisazioni sulla carriera ecclesiastica del prelado, che fu abate del cenobio premonstratense di Santa Colomba di Toledo, e poi vescovo della diocesi di Civitate in provincia di Foggia a partire dal 26 giugno 1495, si potrebbe felicemente collocare la commissione dell'opera proprio tra gli estremi del 1491 e del 1495, dal momento che essa stilisticamente si accosta bene al momento in cui il pittore ha probabilmente già realizzato la *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245) e l'*Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini (fig. 279), in cui il tipo fisico del sant'Andrea è molto vicino a quello del Salvatore del Prado.<sup>295</sup>

Due derivazioni inedite che rimontano al disegno impiegato per il busto del Salvatore del Prado, con la variante dell'attaccatura più bassa delle spalle, sono quella già in collezione Foresti a Carpi (fig. 269, cat. 83), di qualità sostenuta, e quella passata sul mercato antiquario di Venezia nel 2005 (fig. 270, cat. 84), purtroppo rovinata da una pulitura eccessiva. In entrambi i casi, date le dimensioni contenute, potrebbe forse trattarsi di due opere destinate alla devozione privata dei confratelli. In merito alla tavola conservata nel museo della Cattedrale di Segorbe (fig. 271, cat. 85), restituita alla bottega di Antoniazio verso i primi anni del Cinquecento da José Gómez-Frechina nel 2003, ma non ancora segnalata negli studi italiani, il rapporto con la pittura del maestro è ineludibile, e anche la collocazione cronologica assai tarda mi sembra fondamentale per spiegare la piattezza della stesura pittorica e la stanca ripetizione del modello ampiamente collaudato dei primi anni novanta.<sup>296</sup> Nel recente catalogo del museo è avanzata più d'un ipotesi circa la

---

<sup>293</sup> In nessun caso si tratta di un cappello cardinalizio, come invece si trova scritto nella quasi totalità degli studi (fanno eccezione Schmarsow 1911; Floriano 1914; Cavallaro 1992 e 2013).

<sup>294</sup> Cavallaro 1992, p. 97; Cavallaro 2013, p. 29 e nn. 60-61 p. 46 (ma senza sostanziali variazioni).

<sup>295</sup> Van Gulik-Eubel 1923, p. 129. Altre sintetiche notizie, verosimilmente da riferire alla medesima persona, si trovano in Lop-Otín 2005, p. 666, in cui un Gudiel de Cervatos è annoverato tra i canonici della Cattedrale di Toledo a partire dal 1480, e ancora in Lop-Otín 2002, p. 809, in cui la studiosa ha fornito l'indicazione per cui questi nel 1476 era prebendario del Capitolo della Cattedrale. Il Cervatos dei documenti toledani è il medesimo arciprete di Talavera, abitante nella parrocchia di San Juste di Toledo, segnalato da Molénat 1997, n. 46 p. 324.

<sup>296</sup> Culebras-Montins-Montolio i Toran 2006, num. 33 p. 74 (con bibliografia precedente).

funzione devozionale (come sportello di un tabernacolo o come anta di un dittico), e circa la collocazione originaria della tavola, che nel XVIII secolo era forse custodita presso un altare della Cappella della Santa Croce nel chiostro della cattedrale, dal momento che essa è tradizionalmente indicata come la Cappella della *Santa Faz*. Non ci sono notizie, invece, per le vicende più antiche, ma è verosimile che giungesse in Spagna agli inizi del Cinquecento, al pari delle altre opere di Antoniazio Romano che vedremo successivamente.

Un ultimo esempio, sfuggito anch'esso agli studi sull'Aquili, permette di evidenziare la rarità della copia di un'altra fra le icone più venerate della cristianità. Mi riferisco, cioè, agli sportelli laterali del perduto trittico realizzato dalla bottega di Antoniazio per Benincasa dei Benincasa (fig. 274, cat. 88), vescovo di Ancona dal 1484 fino alla morte, avvenuta nel 1502. Come ha chiarito Matteo Mazzalupi nel 2008 pubblicando le tavole allora inedite, il prelato aveva destinato l'opera all'altare della propria cappella nella cattedrale di San Ciriaco, commissionando al pittore la copia della *Madonna del Popolo* per la tavola centrale, la copia dell'*Acheropita* del Sancta Sanctorum per il laterale sinistro, e la copia della *Veronica* per il laterale destro.<sup>297</sup> A differenza del *Trittico* del Prado, di cui non sappiamo se il probabile committente, Gudiel de Cervatos, fosse un Raccomandato, è certo che il vescovo d'Ancona fu canonico di San Pietro in Vaticano, ed in tal senso si spiega bene una parte delle sue scelte devozionali.

Nei casi del trittico madrilenio e di quello già ad Ancona, inoltre, Antoniazio dipinse l'effigie del Salvatore del Sancta Sanctorum nella variante della sola testa del Cristo esposta alla contemplazione, utilizzando per entrambe l'espedito pittorico di fingere una decorazione in pietre preziose per il nimbo cruciato attraverso sottili colpi di luce, di fatto reinterprestando in maniera assai acuta la vera lamina dorata del tempo di Innocenzo III che ancor oggi decora la testa del Cristo nell'oratorio di San Lorenzo.<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> Mazzalupi 2008, p. 229 e n. 76 p. 242. Sulle modalità d'esecuzione delle *Veroniche* a Roma da parte dei *pictores Veronicarum* cfr. Wolf 2000, p. 109.

<sup>298</sup> Sulla genesi della "testa tagliata" dell'*Acheropita* del Laterano cfr. Lucherini 2009, pp. 19-22.

## 5.5 La *Madonna avvocata* di Sant'Ambrogio alla Massima

Prima di passare all'ultima sezione, dedicata alle copie della *Madonna del Popolo*, credo che sia di un qualche interesse ripercorrere le vicende collezionistiche del *Salvatore benedicente* del Museo Fesch di Ajaccio, finora estraneo agli studi italiani sulla pittura romana del secondo Quattrocento, benché noto da tempo (fig. 383, cat. 149).

Si tratta, a ben vedere, del frammento di una composizione più grande, in cui il piccolo Salvatore occupava la porzione in alto a destra, come si evince d'altronde dai resti dell'aureola al margine sinistro. La figura del Cristo, in discrete condizioni di conservazione, è messa sapientemente in abisso al di là della mandorla di luce: ha i tratti somatici affilati, una gestualità nervosa, e, come è stato a suo tempo proposto indipendentemente da Luciano Bellosi e da Federico Zeri, è da ricondurre all'ambito di Antoniazio Romano.<sup>299</sup>

La tavola faceva parte del lascito testamentario che il cardinale Joseph Fesch (1763-1839) destinò nel 1839 al collegio religioso che egli aveva fondato nella sua città natale: il cospicuo numero di pitture sarebbe servito sia per sostenere economicamente la nascente istituzione scolastica attraverso la vendita dei pezzi meno pregiati, sia per formare un nucleo di opere d'arte che accrescesse il prestigio dell'istituzione.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> L'opera è assente dai lavori della Noehles, di Hedberg e della Cavallaro, ma più in generale, a mia conoscenza, non è mai stata discussa negli studi italiani sulla pittura romana della fine del Quattrocento. I pareri di Bellosi e di Zeri sono espressamente citati in Thiébaud 1987, num. 1 p. 58, dove la tavola è appunto assegnata all'*entourage* di Antoniazio.

<sup>300</sup> Per le vicende legate alla collezione del cardinale Fesch, e alle opere destinate ad Ajaccio e a molti altri paesi della Corsica si veda Thiébaud 1987, pp. 8 e 14, ma soprattutto Dinelli-Graziani 2005, pp. 116-118 e 170-180, anche se, trattando nello specifico della collezione dei Primitivi italiani alle pp. 204-207, il *Salvatore* non compare. Il problema principale è che esso non è stato ancora rintracciato negli inventari postumi della debordante collezione: sappiamo però che tra il 1839 e il 1847 il testamento del cardinale fu impugnato dal nipote ed erede universale Giuseppe Bonaparte, il quale, dopo una lunga vertenza giudiziaria, ottenne il diritto di scegliere da sé le opere da inviare ad Ajaccio, e tra queste trovò posto anche la piccola tavola.

Il cardinale Fesch risiedette stabilmente a Roma in due periodi: il primo, tra il 1803 e il 1806, in qualità di ambasciatore presso la Santa Sede, e il secondo, dal 1814 alla morte, perché esiliato dalla Francia dopo la restaurazione monarchica. È durante uno di questi due soggiorni che egli acquistò il *Salvatore*, di cui propongo di rintracciare la provenienza dalla chiesa di Sant'Ambrogio alla Massima in quanto parte di una dispersa tavola della *Madonna avvocata* che si conservava tra quelle mura.

Prima della ricostruzione del monastero e della chiesa di Sant'Ambrogio agli inizi del Seicento, quest'immagine miracolosa era venerata nella cappella interna del monastero, dedicata appunto alla Vergine. Successivamente essa fu traslata presso il secondo altare alla parete sinistra (partendo dall'ingresso) della rinnovata chiesa, e lì si trovava quando fu incoronata dal Capitolo di San Pietro in Vaticano nel 1674.<sup>301</sup> A seguito della soppressione degli ordini monastici, nel 1810 le monache benedettine furono allontanate dalla loro secolare abitazione; trovarono rifugio inizialmente nei locali di Santa Maria in Campo Marzio, e si radicarono infine nel monastero di Santa Francesca Romana agli inizi del Novecento.<sup>302</sup> La cauta ipotesi di Virgilio Caselli, il quale riteneva che la tavola di Sant'Ambrogio fosse stata trasferita in Santa Maria in Campo Marzio prima, e nel monastero di Santa Francesca Romana poi, in sostanza seguendo gli spostamenti delle benedettine, è diventata certezza negli studi successivi, per cui oggi si ritiene che l'opera sia scomparsa nei primi anni del Novecento.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> È confusa la ricostruzione dei fatti di Weißenberger 2007, III, pp. 17-18, in quanto la studiosa ha mischiato gli avvenimenti legati a questa tavola con quelli relativi all'acquisto nel 1863 del lacerto d'affresco di una *Madonna col Bambino* proveniente da San Benedetto in Piscinula (tuttora *in situ*): cfr. per quest'ultima questione de Dreuille 1996, p. 90.

<sup>302</sup> Nel 1814 Pio VII assegnò Sant'Ambrogio alla Massima alle zitelle del Conservatorio di Sant'Eufemia, che lo tennero fino al 1828, data in cui passò alle terziarie regolari di San Francesco. Infine, con un breve del 1861, Pio IX concesse il monastero e la chiesa ai benedettini cassinesi di Subiaco, che attualmente lo occupano: cfr. de Dreuille 1996, e Tollo 2005, pp. 3-31.

<sup>303</sup> Caselli 1957, pp. 159-160. L'ipotesi muoveva dal ricordo della vendita nel 1914 dell'icona miracolosa della cappella interna del monastero di Campo Marzio a un antiquario. Si tratta della tavola acquistata nel 1945 da Giorgio Cini, che a sua volta la vendette allo Stato italiano nel 1987, e che ora è esposta nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (num. 4212). L'ipotesi di Caselli è stata ripresa con molta cautela da Dejonghe 1967, pp. 221-225, ma già Mortari 1974, p.

L'iconografia della tavola di Sant'Ambrogio alla Massima è conosciuta in primo luogo grazie a un'incisione che ne trasse Pietro Leone Bombelli nel 1792 (fig. 381).<sup>304</sup> Il confronto tra quella sommaria incisione e il *Salvatore* Fesch permette di instaurare una prima relazione con la tavola dispersa, ma in sostanza non è "parlante". Tuttavia un'altra incisione, precedente di circa quarant'anni, viene in soccorso grazie all'estrema precisione del disegno. Mi riferisco a quella che Antonio Barbazza realizzò con grande minuzia di dettagli per un volumetto celebrativo dei fasti di Sant'Ambrogio alla Massima che Giannantonio Bianchi diede alle stampe nel 1755 (fig. 382).<sup>305</sup> Il confronto visivo tra le due figure del Cristo credo sia sufficiente a sostenere la mia proposta; ma, per chi avesse ulteriori dubbi, basta aggiungervi la puntigliosa descrizione dell'opera che il Bianchi lasciò nell'opuscolo.<sup>306</sup> Dalle informazioni lì contenute si recuperano persino le dimensioni dell'intera tavola: essa misurava circa 97,8 centimetri di lunghezza per 74,3 centimetri di larghezza.<sup>307</sup>

In buona sostanza, laddove il Bianchi immaginò di vedere nella figura del Salvatore e nei panneggi della Vergine l'opera di un pittore dei primi anni del Cinquecento responsabile del restauro della sottostante pittura ben più antica

---

293, diede per certa l'alienazione nei primi anni del Novecento. Considerando le vicende della tavola già Cini, è facile comprendere il motivo per cui si ritenesse che anche la tavola di Sant'Ambrogio fosse stata venduta agli inizi del XX secolo. La più recente schedatura della tavola di Sant'Ambrogio alla Massima (datata al terzo quarto dell'XI secolo) è di Sgherri in Romano 2006, num. 18 pp. 121-123.

<sup>304</sup> Bombelli 1792, III, pp. 105-108.

<sup>305</sup> Giannantonio Bianchi, *Notizie dell'origine e dell'antichità del venerabile monastero di Sant'Ambrogio detto della Massima, e della sagra immagine di Maria Vergine che nella chiesa dello stesso monastero conservasi*, Stamperia di Pallade di Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1755.

<sup>306</sup> A causa della lunghezza, l'intero passo di Bianchi 1755 è da me riportato in nota nella scheda dell'opera: cfr. in particolare le pp. 19-22 e 25 della trascrizione.

<sup>307</sup> La conversione è basata sulle tavole di Martini 1883, pp. 596-597, per cui il palmo mercantile romano (12 onces) equivale a 0,223 metri, e un'oncia (pari a 5 minuti, e a 10 decimi) a 0,018 metri. Dal confronto con l'incisione di Barbazza si nota che la mandorla del Salvatore occupa quasi metà della lunghezza complessiva della tavola, per cui le misure fornite dal Bianchi non dovrebbero avere un margine di errore troppo ampio considerando le misure del frammento Fesch (40 x 29 cm). Rimane da aggiungere che le misure più approssimative riportate dal Bombelli sono equivalenti a circa 89,2 x 66,9 cm.

(risalente addirittura al V secolo), oggi si dovrebbe più correttamente parlare di un prodotto di buona fattura eseguito da un pittore romano, al quale fu commissionata una *Madonna avvocata* che egli, forse rifacendosi all'iconografia dell'icona miracolosa di Santa Maria Maggiore di Tivoli (fig. 381b), realizzò con uno stile vicino a quello di Antoniazio, ma ancor meglio legato all'esperienza pinturicchiesca e più genericamente umbra della Roma dell'ultimo decennio del secolo.<sup>308</sup> L'ipotesi del Bianchi che a realizzare il restauro fosse Baldassarre Peruzzi in persona ha un interesse documentario notevole, anche perché, nel tentativo di compiere una rudimentale analisi stilistica sull'opera, evidenzia l'attenzione verso la pittura del primo Rinascimento italiano alla metà del Settecento.

Ritornando, per concludere, alla questione della dispersione della tavola, essa fu forse incamerata dal Fesch durante il lungo esilio romano del 1814-1839, ma non va escluso che fosse scomparsa dalla chiesa di Sant'Ambrogio alla Massima già durante i quattro anni in cui il monastero era stato soppresso, cioè tra il 1810 e il 1814.<sup>309</sup>

## 5.6 La *Madonna del Popolo*

L'ultima parte di questo capitolo è incentrata sulle numerose *Madonne del Popolo* eseguite dalla bottega del maestro e dai suoi anonimi seguaci. Nel catalogo della Cavallaro del 1992 erano indicate sei copie dell'icona "lucana", aumentate di tre

---

<sup>308</sup> Un'ottima riproduzione dell'icona tiburtina è in Roma 2012, fig. I.11 (con relativa scheda di Dora Catalano, num. I.11 pp. 60-62).

<sup>309</sup> Una considerazione a parte merita la copia della *Navicella* di Giotto del Petit Palais di Avignone (fig. 369, cat. 132), forse del medesimo autore della *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* anch'essa nel Petit Palais (fig. 369, cat. 131). La committenza romana non trova corrispondenza puntuale nell'ambiente artistico di stretta osservanza antoniazzesca: l'anonimo pittore si mostra ricettivo verso le novità di Antoniazio della seconda metà degli anni ottanta, e allo stesso tempo è assai autonomo nel rielaborarle. Nelle due dedicatorie, Caterina, vedova di Antonio de Calvis, è indicata come vivente al pari della figlia Paola: entrambe le opere non vanno perciò datate oltre il 1491, a causa della morte di Caterina in quell'anno (cfr. Egidi 1908, I, p. 514).

unità nel recente saggio di accompagnamento alla mostra su Antoniazio del 2013.<sup>310</sup> A questo elenco se ne aggiunge ora qualcuna in più, con l'utilità non secondaria di ridiscutere i valori che ispirarono la committenza, nonché la cronologia dell'intero *corpus*, di cui la studiosa ha più volte ribadito l'esecuzione nel corso degli anni settanta del Quattrocento e, più precisamente, nei pressi del giubileo del 1475.<sup>311</sup> Nelle righe precedenti ho evidenziato la presenza della bottega accanto al maestro, poiché l'esecuzione di tali copie, secondo una modalità che per via della serialità si potrebbe semplicisticamente definire pre-industriale, fa sì che l'opera di ideazione e il tocco finale, da ascrivere forse al maestro in persona nelle copie di qualità sostenute, non siano scindibili dall'articolata suddivisione dei compiti tra i vari aiuti.

È quindi utile ripartire dallo scomparto centrale del perduto trittico commissionato dal vescovo Benincasa (fig. 307, cat. 88), per passare poi alle altre copie che ancora sono esposte nel loro contesto originario.<sup>312</sup> Le vicende costruttive della cappella intitolata alla Madonna delle Grazie sono state recentemente precisate, come ho accennato, dal Mazzalupi: sappiamo così che la costruzione cominciò nel 1490, che nel dicembre del 1495 i lavori erano ancora in corso, e che il trittico presentava due stemmi del vescovo nella parte inferiore dei laterali. È ragionevole ritenere che il Benincasa lo commissionasse al pittore in quegli anni, e d'altronde

---

<sup>310</sup> Cavallaro 1992, numm. 46-51 pp. 216-218 (cfr. qui: *Madonna* già Loeser, fig. 299, cat. 86; *Madonna* di Santa Lucia del Gonfalone, fig. 300, cat. 87; *Madonna* del Parrish Art Museum di Water Mill, fig. 301, cat. 152; *Madonna* già nella Schaeffer Gallery di New York, fig. 303, cat. 153; *Madonna* già nella Paulo Barcelo Gallery di New Orleans, fig. 302, cat. 154; *Madonna* già in San Ciriaco ad Ancona, per cui vedi oltre nel testo); Cavallaro 2013, pp. 28-29 (*Madonna della Consolata* e in collezione privata torinese, per cui vedi oltre nel testo; *Madonna* del Duomo di Amelia, fig. 304, cat. 90).

<sup>311</sup> Cavallaro 1984, p. 346; Cavallaro 1992, pp. 54-60; Cavallaro 1999, pp. 287-289; Cavallaro 2013, pp. 26-30.

<sup>312</sup> Hanno ritenuto l'opera *homeless* (sulla scia di Hedberg 1980, p. 227, e di Cavallaro 1992, p. 218) Santolini in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 80-83, Santolini 2001, pp. 61-62, e ancora Cavallaro 2013, n. 53 p. 46.

esso mostra tutti i caratteri dello stile maturo di Antoniazio.<sup>313</sup> Benché perduta, la *Madonna col Bambino* si presta bene a confronti con la produzione di Antoniazio della fine degli anni ottanta, come si osserva accostando il disegno secco e netto del volto della Vergine a quello della *Madonna di Sant'Agostino* di Velletri del 1486, oppure a quello della *Madonna di Leone Magno* di Dublino (fig. 203). È interessante sottolineare invece la differenza dei tratti somatici del Bambino rispetto all'omonimo di Velletri: Antoniazio sembra approcciarsi all'icona di Santa Maria del Popolo aderendo maggiormente all'iconografia del modello e quasi "sconfessando" l'innovazione proposta al tempo della replica dell'icona di Sant'Agostino.

La *Madonna del Popolo* che si custodisce nella sobria cornice marmorea dell'altare della Cappella Gormaz nella cattedrale di San Giovenale di Narni (fig. 308, cat. 89) è un altro esempio di committenza vescovile, nonché una preziosa testimonianza inserita in un contesto architettonico, pittorico e scultoreo pressoché intatto. Pedro Gormaz, scrittore apostolico, abbreviatore e collettore di bolle pontificie, fu vescovo di Narni dal 1498 al 1515: in quegli anni si spese non solo per rinnovare gli arredi della cattedrale (nel 1506 la dotò di un nuovo fonte battesimale), ma soprattutto per la costruzione della propria cappella funebre intitolata alla Madre di Dio.<sup>314</sup> La cappella, oggi chiamata della Consolata (ma questo titolo va inteso in rapporto alla fama acquistata nei secoli dalla *Madonna* miracolosa torinese), fu trasformata dai canonici tra Seicento e Settecento, con la riduzione a spazio di preghiera raccolto per ripararsi dal freddo dell'inverno: essa è infatti nota anche come Coretto d'Inverno. L'iscrizione posta nello zoccolo al di sotto dell'edicola, in cui sono ricordati solennemente il completamento dei lavori e la dotazione della cappella, reca la data del 4 aprile del 1512, diventando, di conseguenza, il termine *ante quem* per l'esecuzione della tavola, che il vescovo poté però aver commissionato

---

<sup>313</sup> Il trittico, considerato nel suo insieme, mostra un livello qualitativo tale da far pensare all'impiego della bottega, tanto più che l'opera doveva essere inviata a molti chilometri di distanza dalla capitale.

<sup>314</sup> Per le vicende legate al vescovato narnese del Gormaz cfr. Erolì 1898, pp. 166-167.



sin dal suo insediamento.<sup>315</sup> La tavola di Narni, mai restaurata e perciò ancor più preziosa, è stata considerata da Sandro Santolini in relazione all'ambiente romano, ma in quanto tarda derivazione di modelli antoniazzeschi degli anni settanta eseguita dal calvese Pancrazio Jacovetti.<sup>316</sup> Basti per ora il confronto con l'opera di Ancona e con i precedenti di Antoniazzo già indicati; la vicenda della *Madonna della Consolata* conforterà ulteriormente nella proposta di una datazione tarda per la copia di Narni.

La *Madonna del Popolo* del santuario della Consolata di Torino (fig. 309, cat. 91), sconosciuta per molto tempo agli studi romani, ma ricondotta già nel 1996 da Andreina Griseri al catalogo di Antoniazzo con una datazione alla seconda metà degli anni ottanta del Quattrocento, è forse la copia miracolosa che oggi raccoglie la maggior devozione, così che l'appellativo di *Consolata* in molti casi ha soppiantato il legame delle copie con la *Madonna del Popolo*.<sup>317</sup> La corretta identificazione del rapporto con l'icona del Popolo risale a Giovanni Cibrario, il quale riteneva però la copia torinese di fattura bizantina dell'XI secolo, e ciò in aperta polemica con Luigi Lanzi, che per primo l'aveva attribuita coraggiosamente a un seguace di Giotto (e non a torto, diremmo noi oggi).<sup>318</sup> La collocazione attuale della tela nella fastosa macchina barocca dell'altar maggiore della Consolata risale agli inizi del XVIII secolo, ma ancora alla metà del Seicento la Cappella della Beata Vergine della Consolata era la quarta della navata sinistra partendo dall'ingresso.<sup>319</sup>

L'indicazione forse più utile per circoscrivere la datazione di quest'opera viene da una precisazione contenuta nello studio di Carlo Cipolla sulle carte più antiche

---

<sup>315</sup> L'iscrizione recita: "IVLio II PONTefice MAXimo / DIVAE GENITRICI DEI MARIAE / VIRGini Petrus GORMAZ EPiscopuS NARNensis HOC / SACELLUm EREXIT ET DOTAVIT / MDXII QVARTO NONas APRILis".

<sup>316</sup> Santolini in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 80-83; Santolini 2001, pp. 61-62.

<sup>317</sup> Griseri 1996, pp. 5-11.

<sup>318</sup> Lanzi 1795-96, p. 350; Cibrario 1845, pp. 59-63, e n. 3 p. 66, in cui l'erudito ricordava che per le notizie relative all'icona "lucana" si era appoggiato all'indagine sul campo del teologo torinese Enrico Simonino (1797-1863).

<sup>319</sup> Circa le origini del santuario si vedano Casiraghi 1989, pp. 45-63, e Casiraghi 2011, pp. 173-190. Secondo la tradizione fu il re Arduino di Ivrea (m. 1014) a fondare a Torino presso la chiesa di Sant'Andrea la cappella dedicata alla Madonna della Consolazione. Si rimanda a Griseri 1982, pp. 23-29, per l'ipotesi che al centro della venerazione originaria vi fosse una statua lignea.

dell'archivio della Consolata, come ha ampiamente argomentato a suo tempo Giuliano Gasca Queirazza. Quest'ultimo ha rilevato che l'introduzione della data del 1104 nel racconto leggendario relativo al ritrovamento dell'immagine miracolosa era un'aggiunta da parte del medesimo copista che lasciò altre iscrizioni nel manoscritto, tutte databili tra il 1492 e il 1498.<sup>320</sup> Secondo lo studioso, all'interno del più articolato progetto politico della Curia del cardinale Domenico della Rovere volto a spezzare il potere locale dei monaci di Sant'Andrea, trovò posto il rinnovamento del culto della *Madonna* miracolosa custodita nella chiesa attraverso l'invio da Roma di una copia della *Madonna del Popolo*.<sup>321</sup>

Benché gli estremi cronologici per la commissione della tela oscillino nell'ultimo decennio del secolo (ma verosimilmente non andando oltre la morte del Della Rovere nel 1501), questa *Madonna del Popolo* è condotta sul medesimo disegno utilizzato per quella di Narni, e a oggi è l'unica copia su tela dell'icona romana in uno stato di conservazione accettabile.<sup>322</sup>

Il caso della copia su tela della *Madonna del Popolo* della parrocchiale di Santa Maria Assunta a Villanova d'Arda (fig. 310, cat. 94), sconosciuto agli studi storico-artistici ma non alla letteratura locale, penso che sia molto interessante, poiché essa è custodita ancor oggi all'interno di una cornice lignea della fine del Quattrocento.<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Cipolla 1898, pp. 311 e 343, e Gasca Queirazza 1972, pp. 52-54. Anche Casiraghi 1989, p. 53, menzionando la variante della leggenda secondo cui fu un cieco di Briançon a ritrovare l'immagine il 20 giugno 1104, ha specificato che la lapide marmorea che narra del ritrovamento è esemplata su una pergamena della fine del XVI secolo, copiata a sua volta da un testo del XV secolo.

<sup>321</sup> Sui viaggi nel Nord-Italia del Della Rovere, del quale si sa con certezza che raggiunse Torino nel 1496 per visionare lo stato d'avanzamento dei lavori al Duomo, si veda Tuninetti-d'Antino 2000, pp. 21-29.

<sup>322</sup> La tela della *Madonna del Popolo* del convento di Santa Maria delle Grazie di Scandriglia (figg. 323 e 324, cat. 93), anch'essa assente dagli studi romani ma pubblicata da Aloisi 2000, pp. 93-101, è ridotta all'ombra di sé stessa, per cui si rimanda alla relativa scheda per le vicende storiche legate all'insediamento amadeitico di Ponticelli Romano.

<sup>323</sup> Soresina 1979, col. 1224, l'attribuiva a Melozzo da Forlì, cosa che non stupisce, come si vedrà più oltre nel testo. L'edificio, in cui l'opera è attualmente esposta alla parete di fondo del presbiterio, è stato inaugurato il primo maggio 1965 (cfr. Soresina 1974, p. 611). Dall'inventario dei beni della parrocchia del 1906 pubblicato da Chini 2006, p. 70, sappiamo che la *Madonna delle Grazie* era assai venerata e già al tempo riconosciuta come manufatto quattrocentesco.

La tela è in condizioni di leggibilità scarse, ma il disegno delle figure rende agevole il confronto, tra i molti possibili, con l'esemplare torinese della Consolata, motivo per cui non credo sia necessario dilungarsi oltre sulla questione della provenienza dalla bottega di Antoniazio. Non si conosce invece la storia più antica dell'opera, e non va escluso *a priori* che essa fosse stata richiesta espressamente dai fratelli Gian Lodovico e Pallavicino Pallavicino per la chiesetta che fecero edificare verso il 1475 nel borgo di Villanova, e che intitolarono alla Madre di Dio sempre Vergine.<sup>324</sup> L'ottimo stato di conservazione della carpenteria lignea consentirebbe forse di avanzare un poco nella conoscenza delle modalità di presentazione di tali copie alla venerazione dei fedeli, qualora si riuscisse a stabilirne la pertinenza o meno alla pittura. È plausibile che per la committenza altolocata il maestro proponesse incorniciature più ricche e complesse, ma ciò non toglie che l'esemplare sopravvissuto nel contado fidentino potrebbe diventare fondamentale per formulare ipotesi concrete circa la fruizione delle molte copie oggi ridotte alla sola superficie dipinta a causa della loro secolare storia culturale.<sup>325</sup>

Le tavole che presento ora non si trovano in territorio italiano, ma sono documentate *ab origine* in terra di Spagna e nella Catalogna, dove papa Borgia tentò più volte di radicare il proprio casato.

Nel 1984 Ximo Company rese nota una *Madonna del Popolo* allora conservata nel convento di Santa Clara di Gandía, e oggi nel Museo Archeologico dell'Hospital de San Marc (fig. 311, cat. 95), proponendone l'assegnazione ad Antoniazio Romano

---

<sup>324</sup> Soresina 1979, coll. 1209-1213, ha ricostruito brevemente la storia della chiesa, che nel Quattrocento era sottoposta alla Collegiata di Busseto. L'edificio era stato ampliato ed elevato al rango di parrocchiale nel 1560, ma fu successivamente demolito e fu ricostruito poco lontano nel nuovo centro abitato nel 1791. Considerate tali vicende, è altrettanto possibile che la tela giungesse a Villanova in occasione del rinnovamento degli arredi dei nuovi edifici. I gravi dissesti alle fondamenta e alla muratura fecero sì che già a partire dagli anni trenta del Novecento si pensasse al suo restauro, cosa che non avvenne in quanto la chiesa fu rasa al suolo tra il 1962 e il 1963 per far posto a quella attuale. Cfr. anche Chini 2006, pp. 68-69, per gli atti notarili che ricordano la costruzione della chiesetta da parte dei Pallavicino.

<sup>325</sup> La cornice lignea è completa dell'architrave e della zoccolatura, ed è decorata con un fregio a palmette. L'insieme è ancor più affascinante dopo che il recente restauro ha consentito il recupero di gran parte dell'oro e dell'azzurrite che impreziosisce l'intaglio.

verso il 1470.<sup>326</sup> È importante sottolineare che, stando ai più antichi inventari del convento, la tavola fu donata da Alessandro VI alla nuora María Enríquez de Luna, vedova prima di Pedro Luis (m. 1488) e poi di Juan de Borja (m. 1497), e fu acquisita dal convento insieme ai beni della futura badessa al momento della sua morte nel 1537.<sup>327</sup> Oggi l'opera appare sfigurata da un restauro impietoso che ne ha consumato i carnati trasfigurando i volti della Vergine e del Bambino, per cui una verifica della provenienza dalla bottega di Antoniazio va compiuta sul materiale fotografico precedente il 2002, e permette con molta agilità di riscontrare il medesimo disegno impiegato per le copie di Narni e di Torino.<sup>328</sup> La memoria storica della donazione borgiana, inoltre, deve essere tenuta bene a mente nel proseguimento del discorso, poiché circoscrive l'esecuzione della tavola agli anni del pontificato di Alessandro VI.

Spostandoci ora a Siviglia, ed entrando nella chiesa del convento della Madre de Dios de la Piedad, si scorge nella penombra di uno degli edifici sacri più suggestivi della città una *Madonna col Bambino* dalle forme ormai familiari (figg. 313 e 314, cat. 98). Incassata nella lunetta del retablo dedicato alla Vergine del Rosario, collocato

---

<sup>326</sup> Company 1984, pp. 29-30. L'errore dello studioso risiedeva nell'aver mal interpretato la fonte della commissione sforzesca del 1470, confondendo le *Madonne* miracolose richieste rispettivamente a Melozzo e ad Antoniazio. Lo studioso ha pubblicato in occasione della mostra valenzana del 2000 (Valencia 2000, p. 221) un'altra *Madonna del Popolo* dipinta in tavola, già sul mercato antiquario spagnolo nel 1952, ma di cui purtroppo non sono riuscito a rintracciare nessuna fotografia di dimensioni adeguate alla pubblicazione.

<sup>327</sup> María Enríquez de Luna andò in sposa nel 1485 a Pedro Luis de Borja e, dopo la morte di quest'ultimo, si risposò con il secondogenito del cardinale Rodrigo, Juan de Borja, che divenne così il nuovo duca di Gandía. A seguito della morte violenta del secondo marito (14 giugno 1497), la De Luna assunse la reggenza del ducato in nome del figlio. Negli anni di governo di María Enríquez, Alessandro VI, che mirava a consolidare i possedimenti del ramo borgiano in Spagna, elevò la principale chiesa di Gandía a collegiata con la bolla *In suprema dignitatis specula*, spedita da Roma il 26 ottobre 1499 (Amorós 1960-61, p. 403). Il papa impiegò la notevole somma di settemila ducati d'oro per questa fabbrica: si veda la nota di spesa del 27 giugno 1502 pubblicata da Müntz 1898, pp. 214-215. Dopo l'ingresso della figlia Isabel (suor Francisca de Jesus) nella clausura del convento di Santa Clara nel 1510, anche María Enríquez prese i voti nel 1511, cambiando nome in María Gabriela; ricoprì infine la carica di badessa dal 1514 al 1519.

<sup>328</sup> Una buona riproduzione a colori dell'opera prima del restauro è in Valencia 2000, p. 173.

alla parete destra incontro all'ingresso, vi è infatti la copia della *Madonna del Popolo* a cui era dedicato l'altare prima del rinnovamento del 1593.<sup>329</sup> In quell'anno suor Maria Casaus commissionò a Miguel Adán il nuovo retablo, e si fece ritrarre simbolicamente in atteggiamento devoto nell'angolo in basso a destra della tavola di Antoniazio, con un sentimento che, a distanza di un secolo circa, è perfettamente in linea con quello dei committenti del maestro romano.<sup>330</sup>

La tavola in questione, inventariata negli archivi andalusi come opera di un anonimo sivigliano dei primi del Cinquecento, è in uno stato di conservazione desiderabile, non avendo mai ricevuto "attenzioni" che ne minassero la leggibilità. Anzi, la morbida consistenza dei carnati e la chiara lucentezza della superficie (venata dal rosa soffuso delle guance) rendono ancor più evidente il rapporto proposto in apertura con la tavola di Velletri e di Dublino, motivo per cui il solo confronto fotografico con le copie fin qui segnalate dovrebbe essere sufficiente a confermare la provenienza dalla bottega dell'Aquila anche per questo pezzo. Per una cronologia dell'opera, mancando informazioni certe sulle vicende più antiche della chiesa della Madre de Dios, converrà assegnarle qualche tempo dopo che le domenicane si insediarono stabilmente nell'antico ghetto ebraico della città nella seconda metà degli anni ottanta.<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> Calderon-Benjumea 2004, pp. 97-98.

<sup>330</sup> Per uno studio del retablo cfr. Palomero-Páramo 1983 p. 228; e pp. 207-208 per la figura di Miguel Adán, cui l'autore ha assegnato l'opera scartando le precedenti indicazioni che la riferivano a Juan de Oviedo el Mozo e a Pedro Delgado. Alle medesime pagine si rimanda per la bibliografia erudita sivigliana del Settecento e dell'Ottocento che ha trattato del convento della Madre de Dios (non vi sono tuttavia indicazioni sulla tavola della *Madonna del Popolo*); cfr. per il retablo del Rosario anche il recente Halcón-Herrera-Recio 2009, pp. 124-125. Una precisazione per cui le sculture lignee furono realizzate su commissione di suor María Casaus è in Calderon-Benjumea 2004, p. 97, da cui si apprende che nel 1639 Urbano VIII concesse all'altare il privilegio della messa in suffragio delle monache del convento il giorno 8 novembre per la durata di sette anni (p. 44).

<sup>331</sup> Per il convento domenicano di clausura della Madre de Dios de la Piedad si veda in primo luogo Arana de Varflora 1789, pp. 59-60, da cui deriva la tradizionale indicazione del 1496 per l'insediamento ufficiale delle domenicane nel convento (datazione ripresa in *Iglesias y conventos de Sevilla* 2007, pp. 47-60). Lo studio più recente (e a mia conoscenza l'unico di taglio monografico) sulla Madre de Dios de la Piedad è di Calderón-Benjumea 2004, incentrato principalmente sull'indagine archivistica delle carte del convento, di cui le più antiche furono fortemente

Benché attualmente irrintracciabile, vale la pena di segnalare qui una copia inedita della *Madonna del Popolo* che agli inizi del Novecento era nella collezione madrileni di José Dominguez (fig. 312, cat. 97). Dalle foto d'epoca essa appare assai ridipinta nelle vesti delle figure e nel fondo, ma non solo. Nella parte alta un ignoto pittore, forse secentesco, aveva aggiornato l'iconografia aggiungendovi la figura del Dio padre benedicente attorniato da testine angeliche al di là di uno squarcio di nubi. Per quello che si può capire dalle vecchie foto, sembrerebbe che la pittura di fine Quattrocento sia stata alterata mantenendo tuttavia intatti i caratteri delle copie uscite dalla bottega di Antoniazio, riconoscibili sia nei volti delle due figure che nel disegno d'insieme, motivo per cui non parrebbe trattarsi di un falso in stile.

Prima di abbandonare la Spagna bisogna compiere un'ultima visita a Granada, dove si trovano due copie della *Madonna del Popolo*, spedite anch'esse sul finire del Quattrocento nelle terre da poco riconquistate ai mori. La *Virgen de los Perdones* (fig. 316, cat. 99), questa l'intitolazione della prima, è inserita all'interno del magniloquente retablo del Trionfo di Santiago (fig. 315), commissionato dall'arcivescovo granadino Martín de Ascargorta (1693-1719) e concluso nel 1712.<sup>332</sup> Per quello che si capisce dall'osservazione da terra (l'immagine è a circa quattro metri d'altezza), e facendo ricorso al materiale fotografico della Fototeca del

---

depauperate per via di un incendio del 1598 (p. 17). L'autrice ha affrontato anche il tema della fondazione, dimostrando che il nucleo delle domenicane che poi occupò la Madre de Dios era già presente in città dal 1476, e che le più antiche attestazioni della loro presenza nello stabile attuale risalgono al 1486. Questi sono gli anni in cui la regina Isabella decise di costruire il convento sull'area occupata da alcuni edifici del ghetto, per accontentare le suore che lamentavano la difficoltà di vivere lungo le malsane sponde del Guadalquivir. Grazie al fondamentale contributo dell'arcivescovo sivigliano Diego de Deza (1505-1523), i lavori procedettero speditamente, per concludersi tra gli anni settanta e ottanta del Cinquecento (pp. 23-25). A seguito della *Desamortización*, il 6 maggio 1837 il convento vide accrescere il numero delle consorelle con l'arrivo delle domenicane del convento de la Pasion. La convivenza non fu però lunga, poiché il 30 settembre 1868 anche Madre de Dios de la Piedad fu soppresso, e tutti i suoi beni furono posti sotto sequestro. Dopo un breve periodo trascorso nel convento di San Clemente, alle domenicane fu concesso di farvi ritorno nel 1875 (pp. 64-69); l'8 marzo 1971 il convento è stato dichiarato monumento di interesse storico-artistico nazionale.

<sup>332</sup> Una recente descrizione iconografica del retablo è di Alonso-Hernández 2000, II, pp. 1206-09.

Patrimonio Mueble de Andalucia, si ritrovano agevolmente i caratteri delle precedenti copie uscite dalla bottega di Antoniazzo. Benché ridotta di dimensioni, coperta da uno strato di sudiciume e probabilmente ridipinta nel fondo, questa *Madonna del Popolo* sembra di discreta fattura, specie se si considerano la figura del Cristo e il volto della madre.

Ai lati del retablo sono dipinte due iscrizioni che, se da una parte permettono di comprendere la ricezione dell'immagine agli inizi del Settecento, dall'altra confondono la storia con la leggenda, e fanno di questa *Madonna col Bambino* l'immagine mariana entrata al seguito dei Re Cattolici a Granada, e da subito esposta nella moschea dell'Alhambra riconquistata.<sup>333</sup> Partiamo da ciò che trova un riscontro storico preciso: la Rosa d'Oro fu concessa ai Re Cattolici nel 1490, e il primo arcivescovo di Granada fu Hernando Mendoza de Talavera (1493-1507). Proseguendo nella lettura delle due dedicatorie bisogna puntualizzare che sia per la menzione del dono dell'icona mariana insieme alla Rosa d'Oro da parte del pontefice Innocenzo VIII, sia per i benefici che egli concesse alla cattedrale non si trovano riscontri nelle fonti del tempo, motivo per cui bisognerà valutare tali parole con molta cautela.<sup>334</sup> Le motivazioni dell'inserimento settecentesco nel retablo

---

<sup>333</sup> Lato sinistro: "La imagen de Nuestra Señora del Populo, que está de baxo del Pabellon del Retablo de Señor Santiago, la dieron los señores Reyes Catholicos al ilustrisimo señor don Fernando de Talavera primero arçobispo de esta ciudad, y se ganan cien dias de perdono cada vez que se rezare VII Ave Maria delante de dicha imagen, concedidos por el pápa Inocencio VIII. Y el ilustrisimo señor don Martin de Ascargorta arçobispo de Granada concede quarenta dias de indulgencia â todas las personas que delante de la imagen de Señor Santiago reçaren lo que fuere su [?] otros. Se doró y acabó este retablo año de 1713". Lato destro: "La imagen de Nuestra Señora del Populo, que está debaxo del Pabellon en este retablo, es copia de la de Roma, que pintô San Lucas, y la benedixo el Domingo de la Rosa el papa Inocencio VIII, que embiô a la señora reyna doña Ysabel, con la Rosa, que tambien bendixo quando los señores Reyes Catholicos vinieron â ganar este Reyno; y fue la primera que se colocô en el altar mayor de esta santa iglessia quando estaba en el Alhambra, de adonde se baxô â la iglessia de Señor San Francisco, que fue la matriz adonde se celebraron las primeras missas delante de esta santa imagen. Año de mil quatrocientos y noventa y dos".

<sup>334</sup> L'unica concessione certa della Rosa d'Oro ai sovrani di Spagna è del 21 marzo 1490: cfr. Burcardo-Celani 1906, I, p. 300. Per i benefici concessi alla Cattedrale durante il pontificato di

appaiono però evidenti: al fine di accoppiare la presunta “reliquia” della *Reconquista* all'iconografia del santo liberatore di Spagna per eccellenza, si fece una sintesi delle vicende più antiche della città e della sua chiesa, fondendo la storia della *Virgen de los Perdones* con quella della *Virgen de la Antigua*, cioè della scultura lignea raffigurante la Madonna col Bambino che, secondo la leggenda sviluppatasi nel Seicento, i Re Cattolici portarono con sé durante la campagna militare, e che fu successivamente donata alla cattedrale.<sup>335</sup> Va notato infine che l'arcivescovo Ascargorta si occupò tra il 1716 ed il 1718 anche del rifacimento del retablo della *Virgen de la Antigua*, completando così il percorso liturgico e celebrativo della vittoria dei Re Cattolici, che dalla porta del *Perdón* muove verso la Cappella dell'Antigua e di lì raggiunge la *Virgen de los Perdones* accanto al portale d'ingresso alla Capilla Real.<sup>336</sup>

Nel recente libro di Felipe Pereda incentrato sulle strategie politiche della diffusione delle immagini sacre nella Spagna riconquistata, oltre a ipotizzare che la commissione della *Virgen de la Antigua* da parte della regina Isabella sia caduta su Huberto Alemán dopo la conquista della città, e più precisamente durante il secondo soggiorno dei sovrani in città tra il 1499 e il 1500, lo studioso ha recuperato l'interessante nota di un inventario cinquecentesco dei beni della cattedrale, che in

---

Alessandro VI (e non di Innocenzo VIII), che il 10 dicembre stabilì l'arcidiocesi granadina, cfr. De Roo 1924, p. 53.

<sup>335</sup> La trascrizione del passo del manoscritto secentesco in cui è ricordata la presenza della *Virgen de la Antigua* sull'altar maggiore della chiesa di San Francesco dell'Alhambra è in Gallego-Burín 1953, p. 112: “Una imagen de Nuestra Señora de los Remedios, de escultura antigua, la cual se dice ser dádiva de los Reyes Católicos (ms. cit. fol. 302)”. Il manoscritto cui si fa riferimento, *Monumentos, Excellencias, Privilegios y Reliquias del Convento de San Francisco el Real de la Alhambra de Granada*, apparteneva all'erudito granadino don Francisco de Paula Valladar (1852-1924), ed è custodito tutt'oggi nella Casa de los Tiros. Per la storia del convento di San Francesco dell'Alhambra in relazione alla statua lignea della Madonna col Bambino si veda anche Valladar 1913, p. 469, in cui l'opera è identificata con la *Virgen de la Antigua* conservata nella Cattedrale. Per la devozione di Isabella verso la *Virgen de la Antigua* di Siviglia, e per i motivi che spinsero i Re Cattolici a ricalcare nella loro committenza la devozione di Ferdinando III di Castiglia verso l'immagine miracolosa sivigliana, cfr. Pereda 2007, rispettivamente le pp. 178-181 e p. 362. Sull'ipotesi che la leggenda della *Virgen de la Antigua* sia stata messa a punto negli anni attorno alla prima versione “ufficiale” stampata da Bermúdez de Pedraza cfr. Pereda 2004, p. 211.

<sup>336</sup> Per il retablo della *Virgen de la Antigua* cfr. Alonso-Hernández 2000, II, pp. 1166-1170.



quegli anni si era da poco trasferita nell'ex moschea cittadina di Santa Maria de la O (l'attuale Sagrario). Sebbene egli non abbia ricollegato la *Virgen de los Perdones* menzionata nell'inventario presso l'altar maggiore alla tavoletta oggi incassata nel retablo di Santiago, credo che sia plausibile che si tratti della medesima opera.<sup>337</sup> Non è escluso, quindi, che quella copia dell'icona del Popolo fosse richiesta espressamente per l'altare più importante dell'Andalusia, soprattutto considerando l'importanza e la diffusione del culto mariano nella Spagna musulmana durante e subito dopo la *Reconquista*.<sup>338</sup>

L'altra *Madonna del Popolo* granadina che ho rintracciato si trova a poche decine di metri di distanza dal retablo del Triunfo de Santiago, e cioè nella Sala del Cabildo della Capilla Real (figg. 317 e 318, cat. 100). Mai esposta al pubblico insieme alla restante collezione della regina Isabella di Castiglia, e forse a causa di ciò assente dagli studi sulla cappella e sul suo patrimonio, l'opera è in discrete condizioni, ma tali per cui la ridipintura della superficie distorce la percezione dell'originale sottostante (si osservi, tra l'altro, la trasformazione della pettinatura del Bambino). Nel 1908 Manuel Gómez-Moreno menzionò fugacemente la tavola in quanto parte della spedizione inviata da Toro a Granada nel 1505; tuttavia il problema principale, che non esclude l'ipotesi dell'appartenenza alla collezione di Isabella, è che nei numerosi inventari stilati nel corso dei secoli essa non è mai stata identificata con certezza tra le molte *tablas de la Grecia*, per cui solo ulteriori ricognizioni archivistiche mirate potranno sciogliere tale dubbio.<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> Pereda 2007, pp. 359-366, e n. 257 p. 368 per la nota di inventario, che trascrivo: “Una ymagen de nuestra Señora de los Perdones con un Niño, una guarnición dorada que está en el altar mayor”.

<sup>338</sup> Per la maggior serenità con cui i musulmani si accostavano al culto della Vergine attraverso immagini dipinte rispetto, ad esempio, alle raffigurazioni plastiche e pittoriche del Crocifisso, cfr. Pereda 2007, pp. 340-347.

<sup>339</sup> Gómez-Moreno 1908, n. 1 pp. 311-312. Uno tra i primi saggi sulla collezione di Isabella di Castiglia, in verità di taglio ricognitivo e sintetico, è opera di Madrazo 1884, pp. 11-13; qui ricordo anche le indicazioni sommarie di Justi 1890, pp. 203-204 e 209-210, in cui non è chiaro se nelle tre *tablas de la Grecia* raffiguranti la Madre di Dio citate dallo studioso si debba riconoscere il nostro esemplare. Nei due principali contributi di Antonio Gallego-Burín sulla Capilla Real (Gallego-Burín 1953, Gallego-Burín 1953<sup>b</sup>) invece non compare la copia in questione. Dopo l'edizione degli inventari della collezione della regina da parte di Sánchez-Cantón 1950, si è occupata di

Prima di ritornare in Italia bisogna che segnali una copia della *Madonna del Popolo* che nel 1996 Imre Takács ha attribuito alla bottega di Antoniazio raccogliendo un suggerimento di Vilmos Tátrai.<sup>340</sup> La tavola si conserva oggi nel museo dell'arciabbazia imperiale di Pannonhalma (fig. 320, cat. 103), e, anche se non si conosce la sua storia collezionistica più antica, è indubbia la relazione col maestro romano.<sup>341</sup> Purtroppo le due figure sono state oggetto di un selvaggio restauro che ha completamente trasfigurato non solo i volti, ma anche la crisografia della veste del Bambino, motivo per cui si potrebbe tentarne il risarcimento immaginandole con i caratteri delle copie meno consuete discusse nelle pagine precedenti. L'impossibilità di valutare la tavola se non per il disegno, mi ha portato in sede catalografica ad un'assegnazione dubitativa alla bottega di Antoniazio, ma resta comunque cruciale il rapporto con il modello messo a punto nella sua bottega.

Ritorniamo ora in Italia, e più precisamente nel santuario viterbese di Santa Maria della Quercia, per segnalare una copia della *Madonna del Popolo* (fig. 321, cat. 101), sfuggita anch'essa agli studi romani (e all'attività di catalogazione della Soprintendenza laziale), e originariamente non destinata a quel santuario, dal momento che vi fu depositata dal Comune di Viterbo nel 1959.<sup>342</sup> Purtroppo non sono riuscito a rintracciare una cappella della città o dei dintorni in cui si venerasse l'icona mariana in questione (si osservino le tracce lasciate dalle due corone metalliche, evidente segno dell'importanza culturale), ma un saggio nelle carte dell'archivio comunale potrebbe aiutare a chiarirne meglio la storia recente. Pure in

---

riconsiderare la problematica del numero effettivo delle opere (e della corretta identificazione di quelle superstiti) Silva-Maroto 2004, il cui studio a sua volta è stato ripreso da Pita Andrade 2006: in entrambi i contributi la tavola non è tuttavia discussa.

<sup>340</sup> Takács 1996, pp. 228-229.

<sup>341</sup> Sul finire del XV secolo l'abbazia di San Martino al Sacro Monte di Pannonhalma era in commenda a Mattia Corvino (1443-1490); risale invece a Ladislao II la nomina ad arcibate di Mattia Tolnai (1500-1535), che si spese per riformare le abbazie benedettine d'Ungheria sul modello della congregazione di Santa Giustina di Padova. Egli fu anche il principale artefice della nascita della Congregazione Benedettina Ungherese, fondata nel 1514: cfr. Lienhard 1980, coll. 1094-1097, e Békés 1997, col. 1192.

<sup>342</sup> L'unico contributo a me noto in cui compaia una foto dell'opera, assegnata a un ignoto senese del 1412, è Signorelli 1967, p. 129.

questo caso ci troviamo di fronte a una copia su tavola di notevoli dimensioni, e di qualità sostenuta, come si può notare dalla decorazione floreale del fondo oro, derivata dai disegni che Antoniazzo impiegò in primo luogo per lo sfarzoso lunettone della *Madonna degli uditori di Rota*. La superficie pittorica, per quel che si può capire osservando attentamente dal basso, è ridipinta ma sembra in buone condizioni: un intervento conservativo mirato, e attento a non “svelare” il colore, come purtroppo è accaduto per tante altre opere del maestro, potrebbe forse riportare in vista la chiara cromia dei carnati e la preziosità dei pigmenti.

Prima di avviarci verso le conclusioni, è necessario spendere alcune parole su un'altra ben nota copia su tela della *Madonna del Popolo*, forse già richiamata alla mente del lettore attraverso la visione delle pitture fin qui elencate. Si tratta della malconcia tela proveniente dalla chiesa di Sant'Illuminata di Montefalco (fig. 322, cat. 102), la cui fortuna critica si è saldata progressivamente al nome di Melozzo a partire dal suo scoprimento da parte di Corrado Ricci. Successivamente, a causa del giudizio entusiasta di Rezio Buscaroli, se ne è fissata l'esecuzione verso il 1470, avviando di fatto una funesta tradizione critica che tuttora si intreccia con le altre copie della *Madonna del Popolo* della bottega di Antoniazzo Romano, spesso riferite a quell'anno o poco oltre.<sup>343</sup>

Di fatto l'opera è curiosamente estranea agli studi romani sull'Aquili, benché assegnatagli già dal Van Marle, e non è stata discussa nella tesi della Noehles, né in quella di Hedberg, né tantomeno dalla Cavallaro.<sup>344</sup> Essa è stata però ricondotta lucidamente all'anonima produzione romana da Stefano Tumidei nel 1994, ma anche questa indicazione, a sessant'anni esatti dalla prima, è rimasta inascoltata.<sup>345</sup>

---

<sup>343</sup> Ricci 1924, pp. 97-102. Le parole dello studioso, con cui è sapientemente descritta l'opera che egli accosta con cautela alla produzione dei seguaci del forlivese, si spendono altrettanto bene per Antoniazzo: “[p. 102] [...] tra le forme vincolate dalla necessità di riprodurre un originale bizantino, una gentilezza infinita di segno e nel volto della Madonna una bellezza alta e pura e un'aria dolce di mestizia che non possono sicuramente sfuggire a chi ha senso d'arte”.

<sup>344</sup> Il primo a fare il nome dell'Aquili fu Van Marle 1934, p. 248, ma forse in tempi troppo vicini all'esposizione forlivese su Melozzo del 1938 perché la sua proposta fosse presa in considerazione.

<sup>345</sup> Tumidei 1994, pp. 23, 28, e n. 61 p. 72. L'ultima proposta attributiva in ordine di tempo è di Teza 2004, p. 61 e n. 29 p. 70, che ha attribuito l'opera a Bartolomeo Caporali, documentato a Roma nel 1467. Ciò forse deriva in parte dalla “calcificazione” dell'idea che la tela sia stata eseguita

Infine, Ferdinando Bologna ne ha recentemente ribadita l'autografia di Antoniazio Romano, ma senza ricevere la giusta considerazione che tale parere avrebbe meritato.<sup>346</sup> Alla luce degli esempi proposti, non è difficile cogliere nella consueta pittura di Montefalco un prodotto della bottega di Antoniazio Romano della fine del secolo, richiesto con molta probabilità dal medesimo convento, che nel 1492 era passato sotto il controllo diretto della congregazione osservante agostiniana di Lombardia di Santa Maria del Popolo.<sup>347</sup>

C'è semmai da domandarsi se pure in questo caso fosse eretto nella chiesa di Sant'Illuminata un altare per omaggiare la *Vergine del Popolo*: escludendo il caso della *Virgen de los Perdones*, infatti, molte delle copie elencate fin qui furono destinate a capelle laterali dedicate espressamente a quell'icona miracolosa, e solo nei secoli successivi furono traslate in posizione preminente. Attraverso un approfondito sforzo archivistico si potrebbero un giorno sciogliere i dubbi relativi alle altre *Madonne del Popolo* di cui non si conosce la provenienza originaria, come nei casi della tavola viterbese o di quella ungherese, arrivando idealmente a compilare una mappa della diffusione della devozione verso l'icona del Popolo tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo.

Osservando le copie nel complesso, si impongono alcune considerazioni, innanzitutto di natura materiale. Le *Madonne del Popolo* dipinte da Antoniazio e dalla sua bottega si possono suddividere in due grandi gruppi in base al rapporto dimensionale che hanno con l'originale (fig. 316b): il pittore realizzò infatti un disegno per le tavole di grandezza simile all'icona del Popolo, e uno per quelle di dimensioni pari all'incirca alla metà.<sup>348</sup> Confrontando i due insiemi, si nota che nelle

---

verso il 1470, ovvero dalla difficoltà di superare le certezze maturate negli studi primonovecenteschi. L'ipotesi di Teza parrebbe accolta da De Simone 2011, p. 42 e n. 37 p. 49, e da Cavallaro 2013, p. 166.

<sup>346</sup> Bologna 2005-06, pp. 53-54; in quell'occasione lo studioso ha segnalato una *Madonna del Popolo* di Ludovico Brea (fig. 1 p. 57), di chiara derivazione dal canone di Antoniazio, e con una condivisibile datazione agli inizi degli anni novanta del Quattrocento.

<sup>347</sup> Per le vicende storiche del convento (ma in relazione alla *Pala Costa*), cfr. De Simone in Forlì 2011, p. 222.

<sup>348</sup> L'icona "lucana" di Santa Maria del Popolo misura 112 x 95 cm. Trascrivo qui di seguito le misure delle copie, comprendendo anche quelle dei seguaci, e ricordando preventivamente che in

tavole più piccole le teste della Vergine e del Cristo tendono maggiormente all'astrazione, l'espressione dei volti si fa più solenne e per certi aspetti ancor più aderente allo stile dell'icona. In entrambi i gruppi, tuttavia, si evidenzia una medesima attenzione alla fedeltà all'archetipo nel disegno delle vesti e nelle crisografie, con l'unica eccezione del fondo oro, in alcuni casi decorato con ricchi (o sobri) motivi floreali, probabilmente da rapportare alle specifiche richieste – e quindi al *budget* – della committenza.

Dal punto di vista stilistico le *Madonne del Popolo* meglio conservate si confrontano bene con lo stile maturato dal maestro tra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta: ai già citati confronti con la tavola di Velletri del 1486 e con quella di Dublino vanno accostate altre opere, quali la *Madonna col Bambino e san Giovannino* del Walters Museum (fig. 287), oppure quella già in collezione privata londinese (fig. 286), in cui il confronto tra le fattezze del san Giovannino e quelle del Bambino dell'icona consentono di misurare ulteriormente la differente modulazione degli stilemi patetici di marca pinturicchiesca nel momento in cui al pittore era richiesto di dipingere un'intima conversazione tra personaggi sacri, rispetto alla copia di un'icona miracolosa. Non solo, il caso della *Madonna del Popolo* già in collezione Loeser a Firenze (fig. 299, cat. 86) è un raro esempio di combinazione di disegni largamente impiegati nell'ottavo decennio (per la testa della Vergine) con altri della fine del secolo (la testa del Bambino, perfettamente sovrapponibile a quella della tavola narnese), motivo per cui la tradizionale datazione alla metà degli anni settanta dovrebbe cadere senza troppi rimpianti.

Infine, il modello canonizzato da Antoniazio per le copie della *Madonna del Popolo* fu a tal punto “di moda” nella Roma di fine-secolo, che gli anonimi maestri a cui erano richieste tali opere vi si uniformarono pedissequamente, tralasciando di

---

alcuni casi esse sono state ridotte di dimensioni: Consolata (tela, 121,5 x 90,5 cm), Siviglia (120 x 76 cm), Villanova sull'Arda (tela, 115 x 79 cm), Montefalco (tela, 112 x 82 cm), Ancona (110 x 75 cm), Narni (100 x 80 cm), Ponticelli Romano (tela, 100 x 74 cm), Parrish Art Museum (109 x 75,5 cm), Gandía (109 x 71,7 cm), collezione privata torinese (99,8 x 79,7 cm), Santa Lucia del Gonfalone (90 x 70 cm); Capilla Real (58 x 39,7 cm), ex Loeser (57 x 40 cm), asta Zabert 1976 (56,2 x 41,3 cm), Pannonhalma (55,5 x 43 cm), già collezione Hurd (52,1 x 38,7 cm), già Schaeffer Gallery (30,5 x 23 cm).

guardare all'originale. Sono questi i casi della *Madonna del Popolo* già in collezione Hurd a New York (fig. 306, cat. 155), di quella esposta a Torino da Zabert nel 1976 (fig. 326, cat. 154), della tavola (forse rimaneggiata) del Parrish Art Museum di Water Mill (fig. 301, cat. 152) e di quella già sul mercato antiquario fiorentino (fig. 325), di cui una fotografia è nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

Volendo ora far combaciare i fatti dello stile con la storia documentata, bisogna indagare brevemente la committenza, col fine non secondario di rintracciare la migliore temperie religiosa e culturale in cui furono richieste tali copie. Le commissioni del vescovo Gormaz per Narni, del Benincasa per Ancona, del cardinal Della Rovere per Torino si scalano tutte tra la seconda metà degli anni ottanta e gli inizi del Cinquecento; la tavola di Siviglia e la *Virgen de los Perdones* verosimilmente raggiunsero la Spagna nel corso dell'ultimo decennio, come accadde pure per *Madonna del Popolo* della collezione della regina Isabella di Castiglia e per quella donata da papa Borgia alla nuora María Enríquez de Luna.

Proprio la particolare devozione che Alessandro VI mostrò verso la *Madonna del Popolo* per tutta la sua vita è la chiave più adatta per comprendere la diffusione tanto vasta alla fine del secolo di questa icona a scapito di altre, su tutte della *Salus Populi Romani*. Sin dal tempo del suo cardinalato, Rodrigo Borgia fu assai devoto dell'icona di Santa Maria del Popolo, a tal punto che impiegò notevoli capitali nella costruzione del monumentale altare destinato a contenerla. Una volta eletto papa, la devozione verso questa miracolosa immagine non venne meno, e prova ne è, tra l'altro, il solenne ringraziamento che egli fece alla Vergine dopo essere scampato all'incidente della notte tra il 28 ed il 29 giugno 1500, quando, durante un violento temporale, rischiò di perdere la vita nei suoi appartamenti nei Palazzi Vaticani. Il Burcardo raccontò l'evento all'interno del suo *Liber notarum*, al pari del successivo "pellegrinaggio" alla chiesa di Santa Maria del Popolo, avvenuto poco meno di un mese dopo l'incidente (25 luglio). Stando al meticoloso scrittore, Alessandro VI, appena rimessosi del tutto dal trauma, volle recarsi in primo luogo a rendere

omaggio alla *Madonna del Popolo*, cui fece dono di un calice d'oro e di trecento ducati d'oro.<sup>349</sup>

Le scelte iconografiche degli alti prelati della Curia romana assumono in questa prospettiva una valenza politica che oltrepassa la pura devozione per tale immagine, se immaginiamo che essi omaggiassero (e blandissero) il Borgia richiedendo espressamente la copia dell'icona a lui più cara. Essa fu d'altronde prescelta per essere inviata alla vedova dei due figli suoi più amati, nonché, accentuandone la valenza palladiale, fu quella destinata alle chiese della Spagna appena riconquistata alla cristianità.

Antoniazio, il miglior *madonnaro* romano sulla piazza, raggiunse proprio nell'ultimo decennio del secolo la fama più alta, almeno nella specifica attività di

---

<sup>349</sup> Burcardo-Celani 1906, I, pp. 235-238: "[28-29 giugno] Cum papa soli erant reverendi domini cardinalis Capuanus et dominus Gaspar, cubicularius secretus, qui, videntes tempus adeo turbatum, et ventum [p. 236] frigidum cum pluvia per fenestras aulam ingredi, de commissione pape iverunt versus duas fenestras, unus ad unam et alius ad aliam, ut eas clauderent; vix erant in fenestris, et ecce ruina: saltarunt in fenestras in quibus salvati sunt; videntes autem ruinam pontificis sedem circumdedit, acclamarunt illis portam aule predictae custodientibus, qui ad portam erant: «El papa è morto! El papa è morto!» De quo sine mora, clamor et rumor venit ad Urbem; accederunt quamprimum ad sedem pape, acclamantes: «Pater Sancte!». Papa non respondit, magis igitur timuerunt; approximantes autem se pape, reperierunt eum in sede sedentem, non mortuum, sed totum attonitum, vulneratum in capite duobus ictibus: ab uno loco pellis erat aperta, in alio loco conquassatio et tumor, et in manu dextra, in digito medio et anulari, valde graviter, et etiam parum in uno clavo in brachio dextro [...]. [p. 238] [25 luglio] Papa in introitu ecclesie non est osculatus, neque accepit aquam sanctam, sed continuo portatus est ante altare maius, ubi, parato faldistorio, genuflexit; quo genuflexo, fratres cessarunt a cantu suo, et cantores capelle nostre cantarunt quoddam canticum ineptum et non bene sonantem, nimis longum, cum longis repetitionibus, quod fuit omnibus molestum. Quo finito, prior dicti conventus, pluviali pretioso indutus, stans in cornu Epistole altaris, dextra sua altari et sinistra pape, cantavit versus et orationes sequentes, cantoribus respondentibus [...]. Nescio a quo premissa fuerunt composita et ordinata, quod, me ignorante, factum est. Quibus dictis, surrexit pontifex, ascendit ad altare, osculatus est illud in medio, et obtulit beate Marie Virgini unum calicem inauratum, satis magnum et pulchrum, in quo erant ducati CCC vel circa in auro, quos reverendus dominus cardinalis Senensis de calice versit super altare, ut ab omnibus viderentur; quod credo pape non displicuisse. Non dedit benedictionem, sed rediit in sedem suam, in qua est ad Sanctum Petrum reportatus, per eandem viam per quam venerat".

copista, riuscendo nella creazione di una formula che equilibrasse perfettamente le esigenze della fedeltà al modello, e aggiornando ancora una volta il suo stile in base alla pittura allora in voga alla corte papale. L'invio delle *Madonne del Popolo* nelle regioni d'Italia, in Spagna e persino in Ungheria sta a testimoniare.



## 6. Catalogo delle opere

Avvertenze:

Le abbreviazioni delle iscrizioni sono sciolte nel corpo del testo senza soluzione di continuità, e si distinguono per l'impiego del minuscolo.

Le integrazioni sono inserite all'interno di parentesi quadre.

Le lacune sono indicate con tre asterischi all'interno di parentesi quadre: [\*\*\*].

## 6.1 Antoniazio Romano e bottega

1. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino, due angeli e parte di un santo*, chiesa dei Santi Domenico e Sisto, Roma.

Fine anni cinquanta-inizio anni sessanta.

Pittura murale.

Figg. 1 e 2.

Questo affresco staccato a massello raffigura la Madonna seduta su una panca di legno nell'atto di sorreggere il Bambino benedicente, che nella mano sinistra tiene quello che un tempo doveva essere il globo terrestre, e oggi è invece un'indistinta sfera giallastra. Alle spalle del sacro gruppo due angeli reggono una cortina di colore verde e una corona al di sopra del capo della Vergine. Nel lato sinistro si scorgono i resti della figura di un santo dal manto color terra: regge nella mano il libro decorato con un motivo floreale e con cinque piccole borchie sferiche (si noti il dettaglio del luccichio del metallo e delle ombre portate). Attualmente l'opera è esposta al di là di un vetro, per cui non è possibile individuare con precisione le parti ridipinte, ma sembrano ritoccati quantomeno il manto della Vergine e la testa dell'angelo di sinistra, nonché le parti in oro e l'azzurro del fondo. Si ha notizia di un restauro risalente al 1973 (Catalano 1999).<sup>350</sup>

L'opera fu riscoperta da Joachim Berthier agli inizi del Novecento al di sotto del *Calvario* del Lanfranco (oggi nella Sala capitolare), destinato a quell'altare nel 1646 a conclusione dei lavori commissionati da suor Margherita Altemps (Bernardini 1991). L'esistenza dell'affresco non era sconosciuta, dal momento che risale al 1771 una prima ricognizione nota dalle fonti, e d'altronde non va dimenticato che la cappella era stata dedicata alla Vergine al termine dei lavori cinquecenteschi al nuovo edificio (Ontini 1952). La storia più antica dell'affresco è tuttora avvolta nell'ombra, e si

---

<sup>350</sup> Una fotografia GFN (num. E 2337) mostra l'affresco senza la coperta dorata che attualmente maschera l'incasso nella muratura della cappella.

intreccia da una parte con la ricostruzione di San Domenico e Sisto alla metà del Cinquecento, e dall'altra con la notizia vasariana dell'esecuzione da parte di Benozzo di un affresco raffigurante la Madonna col Bambino e santi nella Torre dei Conti, appartenente alla famiglia che aveva il patronato della chiesa di Santa Maria ad Nives (l'antica Santi Domenico e Sisto).<sup>351</sup> Secondo Bianca Rosa Ontini, che si rifece al Berthier nell'affermare che ai lati della Madonna stavano i santi Pietro e Paolo (ma la fonte non è verificabile), l'affresco ornava originariamente l'abside della vecchia chiesa, orientata ortogonalmente a quella attuale; in seguito ai lavori di rinnovamento della zona absidale, conclusi nel 1577, esso fu staccato dalla muratura e ricoverato nella cappella intitolata perciò alla Madonna.

L'assegnazione al Gozzoli, che di conseguenza porta a ritenere che l'affresco sia stato staccato dalla torre, è supportata dalla sola fonte vasariana (Bernardini 1991, McOmber 1997, Catalano 1999), ma è stata rigettata da Anna Padoa Rizzo (1992) e da Diane Cole Ahl (1997). L'attribuzione ad Antoniazio da parte di Roberto Bartolini (1990) su suggerimento del Bellosi è stata recentemente ripresa da Gerardo De Simone (2011), che ne ha proposto l'esecuzione intorno alla metà degli anni cinquanta; infine è stata rifiutata da Stefano Petrocchi (2013), che ha preferito ritornare all'idea di un anonimo benozzesco romano, e dalla Cavallaro (2013<sup>b</sup>), che ha riproposto il nome del Gozzoli in persona.

L'intuizione del Bellosi va confermata con forza, poiché mi sembra che in questa pittura ci siano tutti gli elementi necessari per farne una delle primizie di Antoniazio, scalabile tra la fine degli anni cinquanta e gli inizi degli anni sessanta. Rispetto alla *Madonna del Latte* di Rieti (fig. 3) qui ci troviamo di fronte a una pittura che mostra tutto il debito verso i modi di Benozzo Gozzoli, che fu uno dei riferimenti principali del pittore all'inizio della sua carriera. Prescindendo dallo stato di conservazione, si nota che sono ancora assenti quegli aspetti disegnativi più marcati che fanno capolino nella tavola di Rieti, e i sistemi di panneggio sono assai semplificati. Al contempo si avverte già l'attenzione del pittore verso la resa plastica delle figure attraverso l'uso della luce, così come la minuta attenzione ai riverberi luminosi nel notevole brano del libro del santo. La volumetria della testa della

---

<sup>351</sup> Adinolfi 1881, p. 47.

Vergine fornisce il precedente diretto per la Madonna reatina, e d'altronde l'aspetto bambolesco del Bambino si legge tutto d'un fiato inserendolo idealmente nella progressione stilistica che muove verso il Bambino della tavola del 1464 (figg. 2 e 3), seguito da quello dell'affresco di Santa Maria Porta Paradisi e da quello della cappella del monastero di Tor de' Specchi (figg. 53-55).

#### Bibliografia:

Ontini 1952, pp. 5-9; Cannizzaro 1978, p. 21; Bartalini 1990, p. 111; Bernardini-Draghi-Verdesi 1991, p. 65; Padoa Rizzo 1992, p. 37; Cole Ahl 1997, num. 69 pp. 253-254. Morris Mcomber 1997, pp. 198-199; Minardi 1998, n. 35 p. 240; Catalano 1999, pp. 17-21; Guarino 2004, p. 65; Strinati 2008, I, p. 39; De Simone 2011<sup>b</sup>, p. 43 e p. 192; Petrocchi 2013, p. 18; Cavallaro 2013, p. 74; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 269.

2. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Annunciazione, Dio padre e Profeti*, chiesa di San Saba, Roma.

1463.

Pittura murale.

Iscrizioni: FRANCISCVS CARDINALIS SENENSIS PII PAPE II NEPOS  
TECTVM HVIVS SACRAE BASILICAE VETVSTATE CONSVMP TVM  
PROPRIIS SVMPTIBUS RESTAVRAVIT Anno Domini M.CCCC.LXIII  
(nella fascia al di sotto della scena dell'Annunciazione).

Figg. 10 e 13-16.

La porzione dell'ampia decorazione pittorica su cui soffermiamo l'attenzione è quella in cui è raffigurata l'*Annunciazione* (figg. 13 e 14), affrescata alla sommità dell'arco di trionfo della chiesa. Alle pareti laterali della navata centrale sono rappresentati i profeti all'interno di finti oculi marmorei (fig. 16): la loro esecuzione, in verità sommaria e tutta ancora dentro fatti artistici di sapore gotico, è la medesima del Dio padre dipinto al di sopra della finestra dell'abside (fig. 15), tamponata nel 1663. Infine va ricordato che il fregio decorativo della parete sinistra è un rifacimento in stile che risale ai restauri del 1931, successivi a una prima campagna di lavori del 1901-1909 (La Bella 2013).

Questa commissione fu voluta nel 1463 dall'allora cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, ed è evidente l'aspetto unitario della decorazione, all'interno della quale spicca l'esecuzione dell'Angelo annunciante e della Vergine annunciata. A livello iconografico la scena si apparenta strettamente con quella affrescata nella cappella del Palazzo Orsini di Tagliacozzo, e con quella miniata nel *Breviario Barbo*, oggi custodito nell'Archivio Capitolare della basilica di San Pietro in Vaticano (figg. 11 e 12).<sup>352</sup> Le tre pitture presentano delle particolarità tali per cui non si può stabilirne semplicemente la derivazione dalla prova di San Saba (volendo intendere

---

<sup>352</sup> Per il *Breviario Barbo* si rimanda alla scheda catalografica di Melograni in Città del Vaticano 1995, pp. 151-155, la cui bibliografia deve essere integrata con Serafini 1912, pp. 98-121, in cui l'immagine del frontespizio Barbo è curiosamente stampata a poche pagine di distanza dall'*Annunciazione* del Palazzo Ducale di Tagliacozzo.

l'irraggiamento della scelta figurativa da Roma verso la provincia marsicana): la qualità della realizzazione romana non pareggia quella dell'invenzione. Davvero con grande difficoltà, inoltre, mi sembra possibile che la precisa consonanza tra la scatola architettonica al di là della Vergine annunciata di Tagliacozzo e del *Breviario Barbo*, in cui è la stessa colonna a dividere a metà lo spazio interno, sia la prova della copia eseguita dal miniatore prendendo a partito una soluzione pescata nella lontana cittadina abruzzese. Questo rapporto non sembrerebbe neppure andare nella direzione opposta, dal momento che, data la cronologia del codice miniato nella seconda metà degli anni sessanta, risulterebbe troppo avanzata tale datazione per gli affreschi del Palazzo Ducale. La presenza del Dio padre a mezzo busto pressoché al centro della composizione è invece in San Saba e nel breviario, mentre è sostituita dalla colomba dello Spirito Santo a Tagliacozzo: è l'ulteriore riprova dell'ipotesi di un archetipo comune per i tre copisti, dal momento che in questo caso l'apparentamento è tra l'affresco di San Saba e la miniatura, a scapito del testimone marsicano.

Se passiamo ora a considerare la scena nel suo insieme astraendo dai singoli casi, la costruzione impostata con quinte architettoniche in cui sono ambientate le figure perfettamente calibrate nello spazio illusivo della composizione, con un pavimento in cui gli scorci concorrono a suggerire la diversa profondità degli aggetti, essa potrebbe richiamarsi a un illustre esempio, forse da identificare in una perduta pittura romana di Piero della Francesca. Non solo, l'ipotesi che l'archetipo in questione si trovasse tra gli affreschi per gli appartamenti di Pio II si rafforzerebbe un poco tenendo conto della committenza delle tre scene. Il *Breviario Barbo* era presente tra le stesse mura vaticane, decorato da un miniatore arrivato a corte a seguito dell'elezione di Paolo II; circa l'affresco di San Saba, si tratta di una commissione voluta dal nipote prediletto del pontefice; anche per la scena del Palazzo Orsini non è così impervia la verifica degli stretti rapporti tra i figli di Carlo Orsini, Napoleone e Roberto, e la corte pontificia.<sup>353</sup> Napoleone già dal 14 settembre 1461 era stato insignito della carica di generale delle truppe pontificie

---

<sup>353</sup> Per la più recente riconsiderazione storica delle vicende di Tagliacozzo alla metà del Quattrocento vedi Fina 2004, pp. 15 e sgg.

nella lunga e logorante lotta al fianco di Ferrante I contro Jacopo Piccinino e i suoi mercenari; il fratello Roberto, valente uomo d'armi, si distingueva negli stessi anni al fianco del sovrano aragonese nelle campagne militari mirate a riconquistare le terre in rivolta nel Regno di Napoli. Inoltre, fu proprio durante il pontificato di Pio II che si ricompose in favore dei due fratelli Orsini la lite legata all'eredità della contea di Albe e di Tagliacozzo, disputata alla morte di Giannantonio Orsini (1455) tra Everso dell'Anguillara e i quattro figli di Carlo, eredi designati dallo zio.<sup>354</sup> Il conflitto visse momenti di violento contrasto durante il pontificato di Callisto III Borgia (1455-58), anche a causa dall'appoggio dato dai Colonna alla causa di Everso. Nel febbraio del 1459, tuttavia, la diplomazia papale impose una tregua tra i contendenti, di fatto ratificando la volontà testamentaria di Giannantonio.<sup>355</sup> Per quanto la definitiva assegnazione del ducato marsicano agli Orsini da parte di Ferrante avvenisse solo durante i primi mesi del regno di Paolo II, è certo che nelle carte del pontificato di Pio II i due fratelli sono già insigniti di tale possesso, almeno dal 1461.<sup>356</sup> Non è per nulla strano, quindi, che si affiancasse a un'alleanza di tipo

---

<sup>354</sup> La figlia di Giovan Antonio Orsini era andata in sposa a Deifobo: è questo il motivo alla base dello scontro sull'eredità della contea; non bisogna neppure dimenticare che le pretese degli Anguillara non erano del tutto infondate, dal momento che tale famiglia era imparentata lontanamente con gli Orsini. Nella guerra che vide opposto il Piccinino alla Santa Sede, Everso si schierò quindi con il primo, mentre il figlio Deifobo fu inviato a dar man forte a Giovanni d'Angiò nel Regno di Napoli. La parabola di Everso seguì sostanzialmente quella del Piccinino, e culminò sotto Paolo II nell'annientamento del casato, con la conseguente annessione al feudo Orsini dei territori viterbesi (cfr. Coletti 1887, pp. 241-285; Sora 1907, pp. 53-118). Bisogna ricordare infine che durante la campagna marsicana condotta dal Piccinino nell'estate del 1460 egli riuscì a conquistare gran parte di questo territorio, restandogli preclusa la sola Rocca di Tagliacozzo: cfr. per la ricostruzione di quegli avvenimenti Costanzo 1839, pp. 355-356.

<sup>355</sup> Cfr. Theiner 1862, num. 358. Si noti che in un atto del giugno 1460 emanato da Siena il nominativo di Napoleone è accompagnato ancora dal solo epiteto di *domicellus romanus* (num. 360).

<sup>356</sup> Cfr. quanto recuperato agli studi da Fina 2004 p. 17, per cui nel settembre del 1461 gli *Statuti* dell'Università di Avezzano vengono presentati a Napoleone e Roberto in coppia, così come per gli anni 1465, 1466 e 1467, ma non nel 1470, dove è menzionato il solo Roberto. L'autrice ha pertanto ipotizzato che a quella data Napoleone fosse già stabilmente nei suoi possedimenti di Bracciano. Roberto è già indicato conte di Tagliacozzo in due atti di Ferrante d'Aragona datati al 15 gennaio 1463, trascritti in AC, *Archivio Orsini*, I, n. 481 (*Liber Instrumentorum*), cc. 43r e 165r.



politico un altrettanto stretto rapporto artistico, dal momento che grazie al papa Piccolomini gli Orsini erano riusciti a ottenere un primo riconoscimento dei propri diritti feudali sulle terre contese.

Tornando all'affresco in questione, bisogna ricordare che l'abbazia di San Saba fu concessa in commenda al cardinal nipote nel 1463, dopo che per lunghi anni era stata parte delle rendite del cardinale Prospero Colonna (La Bella 2003). A partire da questa data iniziarono lunghi lavori di ristrutturazione del monastero, necessario al cardinale che aspettava il completamento del proprio palazzo nel rione di Sant'Eustachio, e della chiesa, di cui l'iscrizione ricorda il primario intervento alla copertura. La fortuna di tali pitture è stata minima nel corso del secolo passato: forse per via della difficoltà dell'osservazione dal vero, o forse per via della qualità non eccelsa, gli interventi critici si sono limitati al solo problema dell'autografia, affermando la paternità dell'Aquili o negandogliela. Giorgio Bernardini (1909) li pubblicò facendo il nome di Antoniazio, seguito dal Berenson (1932 e 1968), e dubitativamente dal Van Marle (1934). Successivamente la Noehles (1973) li ha ascritti con dubbio (ed al contempo con grande intelligenza) a Lorenzo da Viterbo, mentre Hedberg (1980) ha optato per un anonimo pittore senese attivo a Roma. La questione è stata ripresa recentemente da Gerardo De Simone (2011), che è tornato sull'argomento segnalando l'affinità con la miniatura del *Breviario Barbo* e riproponendo il nome di Antoniazio in persona per l'esecuzione degli affreschi, e da Petrocchi (2013), che in risposta ha riferito gli affreschi al miglior ambiente romano legato alla lezione del Gozzoli.

L'assegnazione dubitativa alla bottega di Antoniazio Romano deriva dal fatto che osservando le parti conservate decentemente non mi sembra di rintracciare elementi utili per ipotizzare che il giovane maestro in persona calcasse i ponteggi del cantiere. L'esecuzione della pittura è nel complesso sommaria, sia pure perché destinata a esser vista a molti metri di distanza. Si guardi ad esempio al libriccino della Vergine rozzamente abbandonato sulle sue gambe, e al panneggio della medesima figura, che è sì vicino a quanto realizzato per Rieti o per Subiaco, ma resta pur sempre di fattura grossolana. I volti dell'arcangelo Gabriele e della Madonna, d'altronde, parlano il linguaggio del primo approccio della bottega del pittore alle novità benozzesche e pierfranceschiane lasciate a Roma nel sesto decennio, ma il confronto con gli angeli

della Cappella Bessarione, ben evidenziato dal De Simone, a mio giudizio non è così efficace. Mi sembra pertanto più proficuo pensare all'esecuzione da parte della bottega del pittore, o da parte del suo stretto giro, magari con l'utilizzo delle idee del giovane maestro, squadernate di lì a poco con ben altro sentire nella volta e nelle pareti della cappella dei Santi Apostoli.

Bibliografia:

Bernardini 1909, pp. 46-47; Berenson, *Indici* 1932, p. 28; Van Marle 1934, p. 279; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, p. 253; Hedberg 1980, num. 36 p. 270; La Bella 2003, pp. 141-147; Strinati 2008, I, p. 41; De Simone 2011, pp. 34-35; Petrocchi 2013, p. 18.

3. Antoniazio Romano, *Madonna del Latte e il committente*, Museo Civico, Rieti.  
1464.

Tempera su tavola, 182,5 x 88 cm.

Inv. num. MCR-342-SA.

Inscrizioni: ANTONIVS DE ROMA DEPINXIT 1464 (nel finto spessore al di sotto del gradino del trono).

Fig. 3.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938; Rieti 1957; Roma 2008; Forlì 2011; *Antoniazio Romano* 2013.

La tavola raffigura la Madonna in trono assorta nei suoi pensieri mentre allatta il Cristo, il quale rivolge lo sguardo verso l'osservatore, quasi sia stato distolto dalla propria occupazione. In basso alla sua sinistra, sul gradino del trono ricoperto da un ricco broccato, è inginocchiato il committente a mani giunte con lo sguardo rivolto verso il gruppo santo. Il monumentale trono è decorato all'antica in maniera assai fastosa: due massicce ed elaborate candelabre color rosa sono poggiate al di sopra dei braccioli, e sulla cornice marcapiano della nicchia dell'alzata sono posati due angeli ancheggianti in *grisaille*, che reggono due cornucopie ricolme di fiori.

La fotografia contenuta nel volume del Von Mandach (1899), ignorata dalla bibliografia sull'opera, permette di verificare lo stato di conservazione della tavola negli ultimi anni dell'Ottocento. Essa appare in condizioni disastrose specie nel manto della Vergine, quasi completamente perduto nella zona delle gambe (ma è degradato anche nel capo e all'altezza del gomito sinistro); sul lato destro il danno maggiore è invece una profonda fenditura dovuta al distacco del supporto. Ciò non deve stupire, dal momento che la tavola fu lasciata all'addiaccio per molti anni prima dell'ingresso nel museo (Gori 1895). L'opera fu restaurata nel 1911, nel 1934, nel 1957 e nel 1991 (Cavallaro 1992); in occasione del primo intervento lo Gnoli diede conto del recupero di alcuni ritratti disegnati a seppia nel retro della tavola: purtroppo, a distanza di più di un secolo, essi sono ancora inediti.

La *Madonna del Latte* fu scoperta nella sagrestia della chiesa di Sant'Antonio al Monte dal Cavalcaselle nel 1861-62, e fu pubblicata nel 1866, quando però già era stata trasferita nel Municipio di Rieti da un anno. Nel 1896 fu infine esposta in forma di trittico insieme al *San Francesco* e al *Sant'Antonio da Padova* nel nascente Museo Civico (figg. 17 e 222), ubicato prima nell'ex-convento di Sant'Agostino, e dal 1911 negli attuali locali (Cavallaro 1992). L'iscrizione al di sotto del trono della Vergine, in cui oltre alla data del 1464 si legge la firma *Antonius*, indusse inizialmente in errore lo studioso, che fece di questo pittore il padre di Antoniazio Romano, in sostanza scindendone l'attività artistica giovanile da quella matura. Questa incomprensione fu prontamente corretta già nel volume tedesco della *History of painting* del 1871, e non si attese invece l'edizione inglese postuma del 1914, come correntemente si legge negli studi. Da qui in avanti l'opera è rimasta un punto fermo per definire le coordinate stilistiche della prima attività del pittore, ancora fortemente legata alla lezione del Gozzoli (Crowe-Cavalcaselle 1866, Bernardini 1909, Berenson 1909, Gnoli 1911, Longhi 1927, Negri Arnoldi 1964, Noehles 1973, Hedberg 1980, Cavallaro 1992, e in *Antoniazio Romano* 2013), benché il Venturi (1913) vi vedesse già una forte impronta pierfranceschiana, che pure non va esclusa *a priori* se si valuta la potente volumetria della testa della Vergine. È interessante recuperare la felice intuizione dello Gnoli (1911), che lesse le fattezze del Bambino alla luce della pittura del Boccati, nonché certe reminiscenze di cultura adriatica inizialmente messe in luce pure dal Longhi (1926). I contatti con l'ambiente camerte (Grassi 1952, Mortari 1957, Paolucci 1992, Barbuto 2005) oggi si precisano meglio, nel senso che Antoniazio fu certamente suggestionato da quanto Giovanni Boccati (o Giovanni Angelo d'Antonio: per la questione si rimanda a Mazzalupi 2014) realizzò tra il 1458 e il 1459 per la Cappella della Valle all'Aracoeli, dove anche il maestro romano è documentato all'opera tra il 1463 e il 1464. La decorazione pittorica della cappella è purtroppo perduta, ma il tramite del pittore camerte spiega bene certe soluzioni antichizzanti che spesso sono state ricondotte *tout court* all'ambiente padovano, così come permette di allargare il confronto in merito agli aspetti più ricchi e ornati della pittura dell'Aquila, fino a oggi interpretati solo in relazione alla presenza a Roma del pittore valenzano Salvador, purtroppo ancora senza opere. L'ipotesi che la tavola in questione provenga proprio dalla Cappella

della Valle è cosa recentissima (Mazzalupi 2014), e allo stato attuale degli studi è inverificabile, considerando che l'opera prestata da Antoniazio per Lelio della Valle potrebbe riferirsi alla decorazione murale, e non necessariamente alla pala d'altare. Converrà pertanto tenere per buona la possibilità della provenienza della *Madonna del Latte* dal reatino.

#### Bibliografia:

Crowe-Cavalcaselle 1866, pp. 167-168; Crowe-Cavalcaselle 1871, pp. 175-176; Guardabassi 1872, p. 252; Gori 1895, pp. 603-604; Von Mandach 1899, pp. 104-105; Berenson, *Indici* 1909, p. 135; Bernardini 1909, pp. 43-44; Gnoli 1910, p. 64; Gnoli 1911, pp. 330-334; Venturi 1913, pp. 266-267; Sacchetti-Sassetti 1916, pp. 88-89; Longhi 1926, p. 57; Longhi 1927, p. 248; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, p. 251; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 61 pp. 42-43; Grassi 1952, p. 76; scheda di Mortari in Rieti 1957, p. 32; Negri Arnoldi 1964, p. 203; Sacchetti Sassetti 1966, p. 16; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 1 pp. 157-159; Hedberg 1980, num. 28 pp. 174-175; Cavallaro 1981, pp. 55-58; Cannatà in Roma 1982, p. 30; Cavallaro 1992, num. 1 pp. 177-178; Paolucci 1992, num. 1 p. 26; Leggio 1993, pp. 65-67; Tozzi 2004, p. 104; Barbuto in Forlì 2005, pp. 71-72; scheda di Cavallaro in Roma 2008, num. 145 pp. 226-227; Cavallaro 2008, pp. 377-378; Rossi 2008, p. 403; Strinati 2008, I, p. 40; scheda di De Simone in Forlì 2011, num. 37 pp. 192-194; Grumo in Rieti 2012, p. 63; scheda di Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 4 pp. 74-75; Mazzalupi 2014, pp. 10-18.

4. Antoniazio Romano, *San Francesco stigmatizzato*, Museo Civico, Rieti.

1464 circa.

Tempera su tavola, 173 x 61,5 cm.

Inv. num. MCR-343-SA

Fig. 17.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938; Rieti 1957; Rieti 1981; Roma 1988; Roma 2008; Rieti 2012; *Antoniazio Romano* 2013.

Questa tavola, priva dell'originaria carpenteria, raffigura san Francesco mentre riceve le stimmate sul monte della Verna, rappresentato simbolicamente dalle erbe selvatiche e dagli speroni rocciosi sui cui poggiano i piedi del santo. La figura del Cristo in forma di serafino è dipinta nella zona destra della terminazione a lunetta, mentre il san Francesco occupa la quasi totalità della lunghezza della tavola. Egli è raffigurato di tre quarti in uno scorcio alquanto ardito: il pittore è riuscito infatti nel difficile intento di sondare lo spazio pittorico attraverso la composizione delle braccia in diagonale. Il senso di profondità è accentuato dal risalto della figura sul fondo oro (discretamente conservato), ed è accresciuto dalle ombre portate sul saio: si noti come il cordiglio funga quasi da asse di separazione tra la parte in luce, in cui il pittore ha reso abilmente consistenza alle pieghe del panneggio, e quella più scura. Il senso di movimento della figura è intuibile dal piegarsi della gamba destra e dallo scarto verso l'alto della testa, in cui lo sguardo è fisso nella figura del Signore. L'opera è stata restaurata nel 1911, nel 1934, nel 1957 e nel 1981 (Grumo in Rieti 2012), e sostanzialmente la superficie pittorica è ben leggibile, se si eccettua la consunzione dei carnati.

La fortuna critica della tavola si lega in maniera inestricabile alla *Madonna del Latte* e al *San'Antonio da Padova* del medesimo museo (figg. 3 e 222), in quanto, al momento del loro rinvenimento da parte del Cavalcaselle tra il 1861 e il 1862, tutte e tre le pitture erano depositate nella chiesa francescana di Sant'Antonio al Monte: la *Madonna del Latte* era custodita in sagrestia, le due tavole erano invece appese alle

pareti del coro. Insieme entrarono nelle collezioni comunali nel 1865, e furono esposte nella pinacoteca in forma di trittico a partire dal 1896 (Cavallaro 1992).

Rendendole note nel 1866, Cavalcaselle scrisse che i pannelli erano parte di un unico trittico smembrato (la terminazione a lunetta del *Sant'Antonio* è stata però aggiunta posteriormente per esigenze di simmetria col *San Francesco*): tale opinione fu largamente condivisa fino all'intervento longhiano del 1927 (Guardabassi 1872, Gori 1895, Bernardini 1909, Gnoli 1911, Venturi 1913), allorché lo studioso evidenziò la discrepanza stilistica del *Sant'Antonio da Padova* rispetto agli altri due soggetti, e ipotizzò per quest'ultimo la realizzazione successiva. L'idea di una composizione a più tavole è presente ancora in Van Marle (1934), e più in generale si deve evidenziare che le tre pitture sono state trattate contestualmente fin negli studi più recenti, pur operando delle distinzioni a livello stilistico (Noehles 1973, Hedberg 1980, Cavallaro 1992, Paolucci 1992). Certo è che la *Madonna del Latte* e il *San Francesco* non provengono dalla chiesa di Sant'Antonio al Monte, poiché la sua edificazione risale alla seconda metà degli anni settanta; diverso è il caso del *Sant'Antonio da Padova*, che potrebbe ben essere stato commissionato per quell'eremo francescano sul finire degli anni ottanta (De Simone in Forlì 2011). Allo stato attuale degli studi, vista l'incertezza della provenienza reatina della *Madonna del Latte* (Mazzalupi 2014), è forse più utile mettere da parte l'ipotesi della pertinenza o meno di quella tavola e del *San Francesco* al medesimo insieme (nel qual caso mancherebbe all'appello il laterale destro del possibile trittico), dal momento che, al di là della terminazione a lunetta di entrambe le tavole, non ci sono elementi utili per proseguire in tale direzione.

Riferendoci quindi al solo pannello in questione, la complessità delle soluzioni ricercate e l'acerbità della pittura (valutabile nel disegno della testa) si leggono bene in rapporto allo stile di Antoniazio prima del manifesto pierfranceschiano del *Trittico* di Subiaco del 1467 (fig. 56). La sperimentazione spaziale messa in campo (si noti lo scorcio dell'aureola del Cristo-serafino), e la presenza di un'ambientazione naturalistica ancora di sapore tardogotico, nonché la struttura assai semplice dei panneggi, mi fanno propendere per l'esecuzione negli anni attorno alla tavola del 1464, con cui il santo condivide il disegno secco dei contorni, e una simile organizzazione del chiaroscuro (si guardi alla costruzione del volume della veste del

donatore della *Madonna del Latte* in rapporto a quanto scritto più sopra per il saio del santo).

Bibliografia:

Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 167; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 175; Guardabassi 1872, p. 262; Fabio Gori 1895, pp. 603-604; Cavalcaselle-Morelli 1896, p. 194; Berenson, *Indici* 1909, p. 135; Bernardini 1909, p. 43; Gnoli 1911, p. 332; Venturi 1913, p. 266; Longhi 1926, p. 57; Van Marle 1934, p. 250; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Buscaroli 1938, p. 90; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 61 p. 42; scheda di Mortari in Rieti 1957, num. 15 p. 33; Negri Arnoldi 1965, p. 230; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 1 pp. 157-159; Hedberg 1980, num. 29 pp. 175-176; Cavallaro 1981, p. 58; Roma 1988, p. 31; Cavallaro 1992, num. 2 pp. 178-179; Paolucci 1992, num. 14 p. 61; Leggio 1993, pp. 65-67; scheda di Cavallaro in Roma 2008, num. 145 pp. 226-227; Rossi 2008, p. 403; scheda di De Simone in Forlì 2011, num. 37 pp. 192-194; scheda di Grumo in Rieti 2012, num. 6 pp. 62-64; scheda di Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, num. 5 p. 76.



5. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, Roma.

1464-67 circa.

Pittura murale.

Fig. 53.

Questa pittura murale è una copia dell'icona "lucana" di Santa Maria del Popolo, ed è incassata al centro della pala dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, un tempo facente parte dell'ospedale di San Giacomo degli Incurabili. Il fondo d'oro appare completamente ridipinto (le aureole delle due figure sono state ridisegnate), così come il manto della Vergine e le vesti del Bambino: in sostanza sembrano discretamente leggibili i soli carnati.

Il complesso di San Giacomo in Augusta fu fondato nel 1339 per volontà di Pietro Colonna, e di fatto la confraternita che si occupava delle attività legate all'istituzione ospedaliera costruì anche l'originaria cappella dedicata alla Vergine. Nel 1451 papa Niccolò V assegnò l'ospedale alla compagnia di Santa Maria del Popolo (così si può spiegare in parte la scelta iconografica della *Madonna col Bambino*, che è ricalcata su quella della chiesa madre). Successivamente Leone X, con la bolla *Salvatoris nostri* del 19 luglio 1515, avviò l'ampliamento dell'ospedale, e, grazie a un lascito testamentario di Antonio Burgos, nel 1523 si procedette alla riedificazione della piccola cappella, con l'erezione di un altare intitolato alla Vergine Liberatrice dalla Peste, più un secondo dedicato al Santissimo Sacramento, destinato espressamente alla contemplazione delle Sacre Specie da parte degli infermi.<sup>357</sup> Attraverso i disegni in pianta approntati per il progetto della nuova corsia, ideata da Antonio da Sangallo il Giovane e realizzata da Giorgio da Coltore, si comprende che originariamente questo spazio dedicato al culto era situato in continuità spaziale con la corsia ospedaliera e senza pareti divisorie; tale rimase la cappella fino agli anni quaranta del Seicento. Un ulteriore lascito, questa volta del medico Matteo Caccia (m. 1644), fu fondamentale per il rinnovamento della chiesa: tra il 1644 e il 1647 il

---

<sup>357</sup> Sui lavori cinquecenteschi si veda Placidi 1986, pp. 131-137, e Placidi 1987, pp. 60-61.

piccolo ambiente fu reso autonomo dalla restante struttura ospedaliera, e si provvide anche a risistemare l'altar maggiore (nel 1646 si costruì la cupola; nel 1648 la cappella maggiore).<sup>358</sup> Nel 1650 sono invece attestati pagamenti a Giovanni Maria Sorisio e a Pietro da Nocera per la decorazione in stucco dell'altare, per il quale il Caccia aveva dato precise disposizioni: una piccola cornice di marmi colorati predisposta per contenere l'immagine della Vergine col Bambino, e una ringhiera di metallo posta a protezione dello stesso. Questo dettaglio è interessante poiché attesta che alla metà del secolo l'immagine godeva di particolare venerazione, e verosimilmente era già stata staccata a massello. L'altare ancor oggi esistente fu realizzato circa una trentina di anni dopo il termine dei lavori patrocinati dal Caccia, a seguito dell'incoronazione dell'immagine da parte del Capitolo Vaticano il 29 luglio 1676. In quest'ultimo caso a occuparsi in prima persona del rinnovamento non fu l'ospedale, come invece era avvenuto per i precedenti interventi, ma Giuseppe Rota, che nel febbraio del 1676 ottenne il permesso di far eseguire una nuova decorazione che esaltasse l'immagine miracolosa della Madonna col Bambino, affidando l'intero allestimento allo scultore Francesco Maria Brunetti, vincolato da un contratto risalente al 22 ottobre 1678.<sup>359</sup> A conclusione dell'intera vicenda, l'altare fu consacrato nell'agosto del 1685.

Non vi sono notizie documentarie che facciano pensare alla provenienza dell'immagine sacra da un luogo diverso dalla chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, per cui bisogna immaginare, con una buona dose di verosimiglianza, che l'affresco sia stato pensato per decorare l'originaria cappella dell'ospedale intorno alla metà degli anni sessanta del Quattrocento. L'unica menzione di questa pittura, con l'intelligente assegnazione ad Antoniazio Romano, risale al 1961 ed è opera di Luigi Salerno. Al di là di tale proposta, lanciata all'interno di una pubblicazione dal taglio divulgativo, la critica non si è occupata del pezzo se non negli studi sulla decorazione barocca dell'altare, preferendo di fatto una generica assegnazione all'ambito antoniazesco.<sup>360</sup> In realtà l'opera, a un esame diretto e il più possibile ravvicinato, sembra davvero possedere requisiti di qualità tali da poterla ascrivere

---

<sup>358</sup> Guerrieri Borsoi 2004, pp. 197-207.

<sup>359</sup> Curti 2011, pp. 385-389.

<sup>360</sup> Curti 2011, n. 42 p. 207, in cui la pittura è indicata quale generico prodotto di cultura antoniazesca.

direttamente alla bottega di Antoniazio nei suoi primissimi anni di attività. Nei volti, ancora leggibili, spiccano la luminosità e il colore rosato dei carnati, così come l'attenzione dedicata alla resa patetica delle espressioni (ma si noti pure il bel dettaglio delle piegoline di grasso del collo della Vergine, oppure l'attenzione con cui il pittore ne dipinse la mano destra). Nonostante il mediocre stato di conservazione, infine, si apprezza il dettaglio tecnico dello spolvero condotto sui volti delle figure. I confronti migliori, utili anche per la collocazione cronologica di massima del pezzo (in realtà mai tentata prima), si hanno con la *Madonna del Latte* di Rieti (fig. 3), che mi pare costituisca un ottimo precedente immediato per questa composizione, e con lo scomparto centrale del trittico destinato alla chiesa di San Francesco a Subiaco (fig. 54). Si osservi come i tratti del volto della Vergine di Santa Maria Porta Paradisi siano resi in maniera più morbida e addolcita rispetto all'opera del 1464, al pari della consistenza dell'epidermide. Se ci avviciniamo invece al momento pierfranceschiano della *Madonna* di Subiaco, cui si può accostare, per rafforzare il confronto, il particolare della *Madonna col Bambino* della cappella del monastero di Santa Francesca Romana (fig. 55), ci si accorge che il piccolo gruppo sacro di Porta Paradisi trova i punti di contatto migliori con queste due opere, soprattutto mettendo a confronto le fattezze del Cristo bambino, notevolmente ingentilito e ammorbidito nella stereometria della testa rispetto a quello di Rieti (costruito ancora attraverso una linea secca e incisa). A conti fatti la *Madonna col Bambino* di Santa Maria Porta Paradisi potrebbe trovare la sua collocazione migliore proprio tra il 1464 e il 1467/68, forse leggermente orientata verso questo secondo termine, diventando di fatto un prezioso tassello per la comprensione dell'evoluzione stilistica di Antoniazio nella seconda metà degli anni settanta e prima dell'affresco di Santa Maria della Consolazione (fig. 72).<sup>361</sup>

---

<sup>361</sup> La *Madonna col Bambino* già a Minneapolis nella collezione di John Vanderlip (fig. 405; pittura murale staccata, 71 x 53 cm), di cui si conserva una foto nella Witt Library all'interno dei faldoni su Antoniazio Romano, ma che a mia conoscenza non è mai stata pubblicata, è un caso problematico di derivazione dall'opera in questione. Le scarse indicazioni contenute nella montatura della foto londinese ci dicono che Federico Mason Perkins aveva fornito l'*expertise* sul pezzo, ritenendolo opera dell'ambito di Benozzo Gozzoli. In secondo luogo, la curiosa precisazione per cui tale affresco fu dipinto in un imprecisato muro del Vaticano ha il sapore di una favola a uso del

Bibliografia:

Salerno 1961, p. 137.

---

collezionista straniero, e rende la vicenda un po' inverosimile. Motivo per cui vi è più di un dubbio che si tratti in realtà di un falso in stile esemplato sulla *Madonna col Bambino* di Santa Maria Porta Paradisi.

6. Antoniazio Romano e bottega, *Decorazione pittorica dell'abside della Cappella Bessarione*, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

1464-65 circa.

Pittura murale.

Iscrizioni: APPA[ritio eiusdem i]N MONTE G[ar]GANO (nella cornice inferiore del riquadro sinistro); APPARITIO [ei]VSDEM IN MO[n]TE T[u]MBA (nella cornice inferiore del riquadro destro).

Figg. 18-48.

La descrizione più antica della cappella si deve a Bonaventura Malvasia (1665), attraverso le cui parole si può tentare di ricostruire mentalmente l'insieme decorativo, oggi irrimediabilmente compromesso.<sup>362</sup> Nella calotta absidale sopravvivono le tracce del manto violaceo del Salvatore e di circa metà della superficie occupata dalle nove schiere angeliche (fig. 19), in cui curiosamente i troni sono sostituiti da cherubini di colore dorato (Tiberia 1992). Al di sotto, una finta

---

<sup>362</sup> Malvasia 1665: “[p. 36] La terza capella situata dalla sinistra parte dell’altar maggiore era chiamata la Cappella di San Michele, San Giovanni Battista e di Sant’Eufemia. Fra tutte le cappelle, che sono state, e sono di presente in questa santa basilica, questa fu la più devotamente stimata e riverita dalla gloriosa memoria del cardinal Bessarione, vescovo tuscolano, patriarca constantinopolitano, titolare e perpetuo commendatore della sopradetta basilica, come si vede nel suo ultimo testamento fatto nella città di Venetia, nel monasterio di San Giorgio Maggiore, l’anno del Signore 1464, indictione 12, in giorno di venerdì di 17 di febraro, l’anno sesto del pontificato di Pio II, rogato per gli atti di Gaspar Vitlant [il notaio è Johannes de Heesboem, stando a Bandini 1777, doc. VII p. 139], del quale testamento ne sta copia autentica nel nostro archivio di Santi Apostoli; poichè in questa cappella, oltre la dote opulenta con che la dotò, come vedremo a suo luogo, gli lasciò ancora tutti i suoi argenti, apparati e cose più [p. 37] pretiose ch’egli avesse. Ordinò che fosse dipinta, come fu essequito: sopra la volta vi era dipinto il Salvatore con li novi chori degli angeli, più sotto la sacra historia dell’Apparizione dell’archangelo san Michele nel Monte Gargano, più a basso, finalmente, la Natività di san Giovanni Battista; sopra la volta dell’arcone vi erano dipinti li quattro Evangelisti, li quattro Dottori della Chiesa latina, e li quattro della Chiesa grega. Le quali pitture, dall’ingiuria del tempo e dalla grande humidità havendo grandemente patito, sono andate continuamente cadendo e rovinandosi, in tanto che, sforzato dalla necessità, per abbellimento della cappella, se gli è dato di bianco”.

cornice marcapiano, decorata grossolanamente con motivi floreali e con testine angeliche (fig. 42), funziona da diaframma tra la calotta e la parete istoriata. Qui si osservano gli unici due riquadri sopravvissuti, a loro volta dipinti illusivamente al di là della spessa cornice rossa e separati da una poderosa candelabra all'antica (altre due si trovano alle estremità). A sinistra è l'*Apparizione di san Michele arcangelo in forma di toro sul Monte Gargano* (fig. 29), e a destra è la *Processione del vescovo sant'Auberto a Mont Saint Michel* (il monte Tumba dell'iscrizione, fig. 30, come è stato definitivamente chiarito da Tiberia 1992). Nella zona inferiore (fig. 18), in asse con la figura del Cristo della conca absidale, è incassata la cornice marmorea che accoglieva la *Madonna col Bambino* (fig. 261), copia di quella in Santa Maria in Cosmedin (fig. 260); a destra del vano si osservano i resti di una figura maschile abbigliata secondo la moda di metà Quattrocento (fig. 45), e un paesaggio campestre in cui trotta un cavallo (fig. 46). Il tutto appare di difficile interpretazione, sebbene questi pochi lacerti siano da riferire verosimilmente a una perduta storia riguardante san Giovanni Battista. Chiude la zona absidale una finta zoccolatura in marmi mischi di notevole qualità (fig. 47), al di sopra della quale si scorgono delle povere e malconce tracce di un finto tendaggio decorato con motivi a *estofado* (fig. 48), forse in origine non troppo diverso da quello della Cappella Mazzatosta di Viterbo (1469), se si considera che il committente Nardo Mazzatosta richiese espressamente al pittore di uniformarsi alle scelte iconografiche della volta della Cappella Bessarione al momento dell'esecuzione di quella viterbese.

A seguito dell'inglobamento della cappella nella muratura del Palazzo Colonna agli inizi del Settecento, è andato perduto l'affresco posto nella parte alta dell'arco di trionfo, rivolta verso l'altar maggiore (Cecchini in Tiberia 1992, p. 108), in cui era raffigurato il Cristo in trono affiancato dalla Vergine e dai tre santi titolari (Eugenia, Michele arcangelo e Giovanni Battista); ai piedi del Salvatore era dipinto in atteggiamento devozionale il Bessarione con le sue insegne cardinalizie. Allora scomparve anche l'ambiente rettangolare più esterno rispetto alla zona absidale, in cui la volta era affrescata con i quattro Evangelisti, ciascuno affiancato nella sua vela da un Dottore della Chiesa latina e uno della Chiesa greca, intenti a scrivere nei rispettivi studioli. Al di là delle ipotesi ricostruttive circa l'architettura originaria del sacello, per cui si rimanda a Lollini (1991, fig. 1 p. 8), in alternativa alla ragionevole

ricostruzione di Adele Cecchini (in Tiberia 1992, fig. 2 p. 17 e fig. 44 p. 132), che qui si segue, è più utile ritornare alle vicende occorse tra il Cinquecento e il Settecento.

Alla metà del Cinquecento il piccolo ambiente versava in condizioni difficili, soprattutto a causa dell'umidità e per via delle cicliche esondazioni del Tevere. Al pontificato di Sisto V risalirebbero le due sante, Eugenia e Claudia, affrescate ai lati dell'edicola marmorea (traslata in posizione preminente in quegli anni), forse per rimediare al degrado della superficie pittorica dei riquadri con le *Storie del Battista*. Successivamente, nella visita apostolica del 1625 la cappella è ricordata con l'intitolazione alla Santissima Concezione; negli anni di Malvasia, infine, era stata scialbata la volta con gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa (Cecchini in Tiberia 1992, pp. 111-113). Nel 1652 la compagnia di Sant'Antonio ottenne da Innocenzo X di riunirsi nella Cappella Bessarione, e perciò Carlo Rainaldi (1611-1691) fu incaricato di realizzare un grandioso altare da addossare alla parete absidale (motivo per cui furono scialbate la parete retrostante e il catino). Nel 1701 cominciò la demolizione della vecchia chiesa, e la nuova cappella, ora dedicata a Sant'Antonio e di patronato Odescalchi, fu conclusa nel 1722 su disegni di Ludovico Sassi (1678-1736). La parete di fondo fu spostata in avanti rispetto al tracciato della Cappella Bessarione, e questo fu il motivo per cui l'abside si preservò nell'intercapedine tra l'altare del nuovo ambiente e la muratura di Palazzo Colonna (Cecchini in Tiberia 1992, pp. 113-117). Da lì nel 1959 sbucò Clemente Busiri Vici, il quale fornì per primo preziose indicazioni sullo stato delle pitture (Busiri Vici 1960). Esse rimasero nascoste alla vista ancora per qualche anno dopo la conclusione del restauro, diretto da Tiberia ed eseguito dalla Cecchini nel biennio 1989-90: quest'ultimo aspetto relativo alle vicende conservative non è secondario, e deve essere tenuto bene a mente nella misura in cui, per tutta la seconda metà del Novecento, è stato assai difficile accedere al piccolo ambiente e studiare con agio la decorazione pittorica.<sup>363</sup>

Il Bessarione ebbe formalmente da Pio II la Cappella di Sant'Eugenia con la bolla *Personam tuam* del 30 aprile 1463: in quell'occasione il sacello, che si trovava in stato di abbandono, fu intitolato, come già scritto, anche a san Giovanni Battista e a san

---

<sup>363</sup> Una sintetica relazione del restauro è in Tiberia 1992, n. 5 p. 104, da cui si ricava che l'intervento principale consistette nella descialbatura della superficie, nel consolidamento degli intonaci, e nel trattamento delle lacune ad acquerello.

Michele arcangelo.<sup>364</sup> L'iniziale contatto tra il cardinale e Antoniazio Romano avvenne verosimilmente tra quella data e il 5 luglio dello stesso anno, prima, cioè, della partenza del porporato per Venezia (Lollini 1991). Successivamente, nel testamento del cardinale steso a Venezia il 17 febbraio 1464, si ha la prima indicazione circa la consistenza della commissione, ratificata tuttavia solo il 14 settembre 1464 nel primo contratto noto stipulato col pittore.<sup>365</sup> La seconda scrittura, del 23 agosto 1465, riferisce solamente delle parti ancora da completare (la volta con gli Evangelisti, i santi tra le finestre e il finto velario), e si precisa che il pittore si assumeva l'impegno di portare a termine il cantiere entro un anno da allora.<sup>366</sup> A conti fatti, ciò che è ancor oggi visibile appartiene alla fase più antica dei

---

<sup>364</sup> Bandini 1777, doc. VI p. 133: “[...] Sane pro parte tua nobis [Pio II] nuper exhibita petitio continebat, quod tu, capellam sub invocatione sanctae Eugeniae in basilica Duodecim Apostolorum de Urbe sitam, quae indotata existit, et restauratione indiget, pro tuae et tuorum progenitorum animarum salute, sub invocatione sanctorum Michaelis archangeli et Johannis Baptistae, restaurare, libris, paramentis, et aliis ecclesiasticis ornamentis ad divinum cultum necessariis fulcire [...]”.

<sup>365</sup> Bandini 1777, doc. VII, p. 137: “Item volo, et ordino, ut omnino depingatur capella, eo modo prout ordinavi et conveni cum magistro. Item, postquam depicta fuerit capella, primo fiat subtus tectum ligneum, quod est in quadro exteriori, unum supercilium pulchrum, et super trabes tecti imponentur aliquae tabulae grossae per modum pontis, ut possint transiri per longitudinem de una parte ad aliam, et claudantur bene omnia foramina muri, et a parte orientali illa magna apertura, in qua dimictatur apertum tantum quantum sufficiet uni homini ad intrandum, et illud etiam claudatur ostio ligneo cum clavi. Item post supercilium totum illum quadrum exterius incoletur, et dealbetur bene, et in facie majori, videlicet septentrionali, quae est contra altare, depingatur Dominus noster Jesus sedens in sede, cui assistant beata Virgo, sanctus Angelus, sanctus Joannes Baptista, et sancta Eugenia, et imago mea genuflexa ante pedes Christi, et sub me arma mea”.

Müntz 1879, p. 82: “Reverendissimus dominus cardinalis exposuit qualiter convenisset cum magistro Antonatzio Romano super pictura capellae Sancti Angeli, sitae in ecclesia Sanctorum Apostolorum de Urbe, per pactionem, quondam folio cartae contentam, et dictus magister Antonatzius obligavit se, prout in eadem cedula continetur, submisit, constituit procuratores, ad conficiendum debitum, juravit, etc.”.

<sup>366</sup> Müntz 1879, p. 83: “Magister Antonatzius pictor Romanus, constitutus coram eodem domino cardinali Niceno, promisit, et obligavit se, in forma Camerae extensiori, cum constitutione procuratoris, etc., et remuneratione, velle infra annum, vel circa, complevisse picturam capellae Sanctae Eugeniae in ecclesia Sanctorum Apostolorum, in modo qui infra, reservato



lavori, che dovrebbe quindi cadere tra il 1464 (o negli ultimi mesi del 1463) e il 1465, cioè prima dell'aggiornamento della commissione del secondo contratto, dal momento che nelle prescrizioni si precisa che la decorazione della zoccolatura e del velario andava condotta similmente a quella già eseguita nella zona absidale.

A me sembra che in certe figure angeliche, e in alcuni tra i più bei ritratti della *Processione di sant'Auberto* (figg. 35 e 71), si ritrovi la felice mano di Antoniazzo, il cui punto di stile si confronta con la solida (e per molta parte benozzesa) volumetria della *Madonna del Latte* di Rieti (fig. 3) da un lato, e dall'altro con i modi completamente pierfranceschiani del *Trittico* di Subiaco (fig. 56), passando per la *Madonna del Popolo* di Santa Maria Porta Paradisi (fig. 53). Si consideri, ad esempio, l'arcangelo in primo piano all'estremità sinistra della calotta (fig. 28): la netta stereometria della testa e la chiara lucentezza dell'epidermide lo rendono un immediato precedente del san Francesco di Subiaco.<sup>367</sup> L'angelo Potestà di profilo (fig. 24) ricorda l'arcangelo Gabriele dell'*Annunciazione* di San Saba (fig. 13), e similmente l'angelo Dominazione (fig. 27) nel versante opposto assomiglia un poco,

---

quod reverendissimus dominus cardinalis dabit calcinam pro fodera capellae, aurum et assirium [sic] necessaria, alia autem omnia suis expensis et laboribus complebit; videlicet in medio faciet Christum cum quatuor angelis, item in quolibet quatuor angulorum unum Evangelistam, et, ex utraque parte unius Evangelistae, unum Doctorem graecum et alium latinum, sedentes in studio scribentes, totum residuum voltae stellatum cum azurio, et frigiis necessariis; in parietibus sub fenestris duas fenestras depinctas cum marmoribus et colupnis, deinde, infra fenestras usque ad medietatem totius longitudinis, duos angelos in uno pariete, in altero vero unum angelum et unum sanctum Joannem Baptistam. Ab alia medietate usque ad terram pannos cum floribus et auro, ad similitudinem capellae usque ad arcum exteriorem inclusive. In quolibet pilastro unum sanctum, id est in sex partibus, cum tabernaculo, arcum exteriorem subtus cum frigiis, et tribus armis ipsius reverendissimi domini cardinalis depinget. Et pro omnibus hiis reverendissimus dominus cardinalis dixit se illi velle solvere manualiter ducatorum auri de Camera, et de hoc dictus magister Antonatzius optime contentus remansit”.

<sup>367</sup> Durante i restauri del 2008 al salone del piano nobile della torre del Collegio Capranica sono riemerse, al di sotto del controsoffitto in cartongesso, alcune labili tracce della decorazione pittorica dal fastoso ornato a girali su fondo rosso. All'interno di clipei l'anonimo pittore raffigurò delle teste di angeli di tre quarti, non distanti da quanto Antoniazzo e i suoi collaboratori andavano dipingendo sui ponteggi della Cappella Bessarione nello stesso giro di anni. Alcune riproduzioni fotografiche degli affreschi citati sono in Gigli 2012, figg. 10-11 pp. 16-17.

nei tratti duri e grossolani del volto, alla Vergine annunciata di San Saba (fig. 14). In altri punti della decorazione la qualità della pittura appare invece più scadente, come nel caso delle schiere dei serafini, dei cherubini e dei troni, che sembrano tirate via con non troppa cura (figg. 19-21). Nella calotta, però, credo che si ritrovi la stessa mano del pittore responsabile delle figure secondarie della *Processione* (fig. 36). Si confrontino le figure dei frati cantori (figg. 40 e 41), dai lineamenti grossi e quasi caricaturali, con quelle dell'angelo Dominazione in primo piano nel lato destro (fig. 23): il disegno spesso della linea di contorno della figura è assai simile, come il modo di definire le labbra e la canna nasale. Questa è la medesima conduzione pittorica che si trova nella testa dell'arciere intento a sistemare l'arma nella scena dell'*Apparizione* (fig. 33), simile a quella del personaggio in secondo piano dal cappello rosso nell'estremità sinistra del riquadro della *Processione* (fig. 34). In sostanza mi pare che questo mestierante tenti di riproporre la pittura di Antoniazio, riuscendo invece più calcato e duro, incapace di rendere la morbidezza dei carnati e la solida volumetria delle figure.

L'attribuzione più antica della cappella risale a Giulio Mancini (1617-21), che fece il nome di Jacopo Ripanda, a sua volta ripreso da Malvasia (1665). L'assegnazione ad Antoniazio si deve a Corvisieri (1869), il quale tuttavia confidò nelle schede a suo tempo compilate dall'archivista vaticano Gaetano Marini (1742-1815), e distinse la prima Cappella di Sant'Eugenia, decorata da Antoniazio nel 1460, da quella dedicata a sant'Angelo, legata invece ai documenti editi da Luigi Bandini (1777). Questo sdoppiamento perdurava ancora nell'aggiornamento tedesco della *History of painting* di Crowe e Cavalcaselle (1871), nelle pagine di Müntz (1879), cui si deve il merito di aver pubblicato per primo i contratti del 1464 e del 1465, in quelle di Bertolotti (1883), di Milanesi (Vasari-Milanesi 1878), di Venturi (1913), che riteneva la decorazione del 1464 relativa alla Cappella di Sant'Angelo e quella del 1465 in rapporto con la Cappella di Sant'Eugenia, e giunse fino Van Marle (1934). Nel saggio biografico di Cesare Gnudi (in *Melozzo da Forlì* 1938) parrebbe che l'equivoco fosse stato chiarito, e in ogni caso i dubbi furono fugati con il ritrovamento isperato del 1959 (Busiri Vici 1960). A quel punto la questione principale è diventata quella attributiva, dal momento che è parso difficile agli studiosi ritrovare la mano di Antoniazio nei pochi (e scarsamente visibili) lacerti emersi. Si consideri inoltre che

alla metà del Novecento la cronologia romana di Melozzo era tutt'altro che chiara, e si comprenderà meglio l'ipotesi della sua partecipazione al cantiere avanzata dallo stesso Busiri Vici, dalla Noehles (1973), dalla Haas (1981), da Pinelli (1986) e, con precisione chirurgica nella distinzione delle mani, da Tiberia (1992). Guardando al panorama laziale, invece, spesero il nome di Lorenzo da Viterbo la stessa Noehles, che, a esser precisi, pensò alla supervisione di Antoniazio su Melozzo e su Lorenzo, Lollini (1991), la Coliva (1994) e Paolucci (1992). Per un anonimo maestro affine al viterbese si schierò la Toesca (1968), e certo l'attitudine dei pittori attivi nella Cappella Bessarione a calcare i chiaroscuri delle figure attraverso la pennellata nera, spesso e filamentosa, può far pensare che Lorenzo, attivo a un livello già alto qualche anno prima nel Palazzo Orsini di Tagliacozzo, abbia influenzato il giovane Antoniazio. Per il pittore romano e la sua bottega si sono infine espressi Negri Arnoldi (1964), Hedberg (1980), la Cavallaro (1992 e in *Antoniazio Romano* 2013), Sergio Guarino (2004) e Lorenzo Finocchi Ghersi (2011).

#### Bibliografia:

Mancini-Marucchi-Salerno 1956), I, pp. XXX-XXXI e p. 73; Mancini-Schudt 1923, p. 82; Malvasia 1665, p. 36-37; Bandini 1777, pp. 62-63, 79-80, docc. VI-VII pp. 133-139, e doc. IX pp. 141-150; Corvisieri 1869, p. 134; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 175; Vasari-Milanesi 1878, p. 470; Müntz 1879, pp. 82-83; Bertolotti 1883, p. 8; Schmarsow 1886, p. 57; Venturi 1913, p. 258; Van Marle 1934, p. 246; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, p. 39; Busiri Vici 1960, pp. 70-83; Negri Arnoldi 1964, n. 13 p. 211; Toesca 1968, p. 66; Golzio-Zander 1968, pp. 280-283; Noehles 1973, num. 85 pp. 231-233; Hedberg 1980, num. 41 pp. 183-184; Haas 1981, pp. 131-138; Pinelli 1986, p. 386; Lollini 1991, pp. 7-22; Cavallaro 1992, num. 6 pp. 182-184; Paolucci 1992, num. 3 p. 33; Tiberia 1992; Tumidei 1992, p. 13; Negri Arnoldi 1993, pp. 94-96; Coliva 1994, p. 118; Finocchi Ghersi 1994, pp. 131-134; Tumidei 1994, n. 116 p. 74; Cavallaro 1999, p. 286; Tiberia 2001, pp. 18-22; Guarino 2004, pp. 68-69; Strinati 2008, I, p. 38; Finocchi Ghersi 2011, pp. 78-82; Salvatore 2011, p. 16; Cavallaro 2013, pp. 23-24; La Bella 2013, p. 48.

7. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova*, chiesa di San Francesco, Subiaco.

1467.

Tempera su tavola, 158 x 63 cm (tavola centrale); 142 x 41 cm (ciascun laterale).

Iscrizioni: Anno Domini MCCCCLXVII ANTONIVS DE ROMA ME PINXIT  
DIE II OCTOBRIS (nello zoccolo del trono della Vergine).

Figg. 54 e 56.

Esposizioni: Sansepolcro 1992; *Antoniazzo Romano* 2013.

Il pannello centrale raffigura la Vergine incoronata seduta in un sobrio trono di pietra bianca con terminazione a conchiglia: tiene tra le braccia il Cristo stante che le si aggrappa al collo con gesto tenero e al contempo distaccato. Il pannello sinistro raffigura san Francesco, quello destro sant'Antonio da Padova. La superficie pittorica è in buono stato di conservazione, benché il manto della Madonna si sia iscurito a tal punto che il sistema dei panneggi ha perduto del tutto la sua consistenza plastica (osservando la superficie da vicino si scorgono le incisioni-guida per le pieghe). L'opera, verosimilmente destinata *ab origine* alla chiesa di San Francesco di Subiaco, è stata privata della carpenteria in occasione dell'inserimento nella pesante struttura lignea del 1579 (Cavallaro 1992). I tre pannelli sono stati restaurati nel 1989, e in quell'occasione si scoprirono le tracce della *Crocifissione* dipinta nel verso della tavola centrale (Cavallaro 1992): tale brano pittorico risulta ancor oggi inedito.

Il trittico fu segnalato nel 1856 da Gregorio Jannuccelli, che tuttavia assegnava ad Antoniazio anche le pitture tardomanieriste; curiosamente assente dalla ricognizione cavalcaselliana, fu valorizzato da Federico Hermanin (1902) e da Giorgio Bernardini (1909), venendo così accolto nel primo elenco di opere del pittore stilato dal Berenson nel 1909. La lettura stilistica più lucida dell'opera, nonché la reale comprensione del suo valore all'intero del catalogo del pittore, si deve a Roberto Longhi (1926 e 1927), il quale vide in essa il "manifesto" dell'avvenuta conversione di Antoniazio alle idee plastiche e luministiche di Piero della Francesca. Prima di

tale contributo il trittico era ancora letto in rapporto alla pittura di Melozzo, principalmente a causa della confusione circa la cronologia romana del pittore, considerato attivo a Roma a partire dai primissimi anni sessanta (Bernardini 1909, Venturi 1913). L'intuizione longhiana è rimasta salda negli studi successivi su Antoniazio Romano, ed è sostanzialmente condivisa da tutta la critica.

#### Bibliografia:

Jannuccelli 1856, p. 391; Hermanin 1902, pp. 57-59; Bernardini 1909, p. 44; Berenson, *Indici* 1909, p. 137; Venturi 1913, pp. 268-269; Longhi 1926, p. 57; Longhi 1927, p. 248; Berenson, *Indici* 1932, p. 24; Van Marle 1934, p. 250; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 4 pp. 159-160; Hedberg 1980, num. 64 pp. 205-206; Cannatà in Roma 1982, p. 29; Cavallaro 1992, num. 3 pp. 179-180; Paolucci 1992, p. 33; scheda di Paolucci in Sansepolcro 1992, num. 43 pp. 206-207; Cavallaro 1997, pp. 17-20; scheda di Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 6 p. 78; scheda di Cavallaro in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, num. 8.4 pp. 296-297.

8. Antoniazio Romano e bottega, *Madonna col Bambino*, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.

1467-68 circa.

Tavola, 80 x 60 cm.

Fig. 51.

Questa tavola, che raffigura la Madonna col Bambino secondo la canonica iconografia della *glykephilousa*, è una copia della *Madonna del Buon Consiglio* di Genazzano (fig. 52). La Vergine sfiora con la mano destra il braccio di Cristo, il quale si avvinghia teneramente al collo della madre alla ricerca del volto di lei. L'espressione facciale delle due figure contrasta in parte con l'intimità del gesto, dal momento che la Madonna pare assorta nei suoi pensieri, e il Cristo invece distratto da qualcosa che si trova al di là della tavola.

La fotografia che adopero permette di valutare lo stato di conservazione nel 1992, quando l'opera fu estratta dall'altar maggiore per essere temporaneamente trasferita nei laboratori di restauro dei Musei Vaticani, al fine di valutarne lo stato di conservazione (Loreti 1992 e 2004).<sup>368</sup> La tavola è stata privata della sua cornice originale, ed è stata stondata per essere inserita nella macchina dell'altare all'interno dell'ovato marmoreo realizzato appositamente nel 1697. Il fondo oro è molto consumato: nella zona in alto a destra si può notare la sottostante preparazione in bolo; la ridipintura dorata a forma di lunetta al di là della Madonna col Bambino va messa in relazione con la traslazione della tavola all'altar maggiore della chiesa, in quanto le due figure sono le sole a emergere dalla coperta d'argento che tuttora le protegge: è verosimile quindi che essa sia stata eseguita tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento. È interessante evidenziare la particolare composizione della scena, costruita con la sobria mensa bianca al di sotto della quale pende un paliotto blu dal ricco broccato.

---

<sup>368</sup> L'opera è stata oggetto di una recente schedatura da parte della Soprintendenza laziale, ma allo stato attuale degli studi la foto Loreti del 1992 è l'unica che ne permetta la più approfondita valutazione.

La tavola ha avuto una discreta fortuna nella letteratura locale, per cui è possibile tracciarne a grandi linee la storia a partire dal XVI secolo. Padre Bonaventura Theuli (in Theuli-Coccia 1967) scrisse che essa godeva di grande venerazione da parte degli abitanti di Zagarolo alla metà del XVII secolo, poiché vi si rivolgevano durante i periodi di carestia e siccità. Tale devozione è registrata anche dal Piazza (1703) e dal Moroni (1861) nella sezione del suo *Dizionario* dedicata al paesello. Più precise informazioni vengono dallo scritto di Raffaele Brini (1881), che trattò specificamente di questa immagine a seguito dell'incoronazione da parte del Capitolo di San Pietro in Vaticano il 7 agosto del 1881. In quel tempo si era consolidata la tradizione che la tavola fosse legata alle più antiche vicende del convento francescano di Santa Maria delle Grazie, in quanto opera del XIII secolo lasciata a Zagarolo da un pellegrino proveniente dall'Oriente.

È interessante a questo punto recuperare brevemente alla memoria la storia della fondazione del convento, che fu fortemente voluto dal cardinale Giovanni Colonna, il quale a sua volta ne fece dono a san Francesco in persona. Nella leggenda legata alla tavola è presente il *topos* della venerazione da parte della sorella del cardinale Giovanni, la beata Margherita Colonna, che prese l'abito di santa Chiara proprio nel convento di Santa Maria delle Grazie. Alcune notizie contenute nell'opuscolo del Brini permettono di ricostruire a grandi linee la storia della tavola tra il XVI e il XIX secolo. Essa è documentata con certezza nella chiesa a partire dal 1586, anno in cui fu omaggiata da Sisto V (due ulteriori visite dei pontefici a questa immagine furono quelle di Innocenzo X nel 1642, e di Benedetto XIV nel 1751); alla metà del Seicento l'opera si trovava già presso l'altar maggiore, ricostruito interamente nel 1697 per volere dei Rospigliosi, i nuovi feudatari del paese; infine nel 1717 la duchessa Maria Lucrezia Rospigliosi Salviati donò la massiccia coperta d'argento che ancor oggi si ammira.

Per circoscrivere in maniera precisa l'esecuzione dell'immagine bisogna tornare brevemente alle vicende che interessarono la vicina comunità di Genazzano nel 1467: questo comune dista infatti solo 17 chilometri da Zagarolo, e nel Quattrocento entrambi erano sotto il diretto controllo della famiglia Colonna. Il 25 aprile di quell'anno, alla parete della chiesa in cui ancor oggi è venerata, fu ritrovata l'immagine della Madonna col Bambino le cui virtù taumaturgiche si dimostrarono

potenti sin da subito, a tal punto che papa Paolo II nel giugno dello stesso anno inviò due emissari per verificare la veridicità delle notizie che arrivavano a Roma.<sup>369</sup> Solo successivamente si consolidò la tradizione per cui l'immagine sarebbe giunta in volo dalla città di Scutari in Albania per scampare all'avanzata dei mori, trovando rifugio nella piccola chiesa di Santa Maria della Piazza, poi rinominata del Buon Consiglio.<sup>370</sup> È interessante evidenziare, ai fini del confronto con la tavola di Zagarolo, che le fonti più antiche ricordano che tra gli anni cinquanta e sessanta del Quattrocento la chiesetta era al centro di un grosso intervento di rifacimento voluto da tale Petruccia di Genazzano (poi beata agostiniana, morta nel 1470).<sup>371</sup> Si può immaginare che, durante tali lavori nella zona della chiesa in cui ancora oggi si venera l'immagine, fu riscoperto il lacerto di una decorazione pittorica dei primi decenni del Quattrocento di cui si era allora persa memoria.

Il rapporto tra l'immagine di Genazzano e quella di Zagarolo è una conquista recente degli studi, benché esso sia stato orientato nel senso della derivazione delle due pitture dall'iconografia della Vergine *glykophilousa* (Loreti 1992). Osservando con attenzione la particolare scelta compositiva dell'insieme adottata da Antoniazio, è interessante evidenziare l'intento del pittore di restituire l'allestimento dell'altare dedicato all'immagine miracolosa poco tempo dopo il suo ritrovamento.

---

<sup>369</sup> Zippel 1904, p. 157.

<sup>370</sup> Per il santuario della Madonna del Buon Consiglio si vedano Brini 1881, e i saggi contenuti in *La Madonna del Buon Consiglio 1999*.

<sup>371</sup> Trascrivo qui la ben nota fonte sul mecenatismo di Petruccia, in Ambrogio da Cori 1482, s. p. : “[...] Octava fuit beata Petrutia de Genazano que, venditis omnibus in domo sua, ecclesiam nostri conventus fabricavit, adimplens consilium Christi: «Si vis perfectus esse, vade, et vende omnia que habes, da pauperibus, et sequere me»; et, cum eius facultates ad ecclesiam complendam non sufficerent, venit in derisum toti populo. Ipsa autem dicebat: «Nolite curare filii mei, quia, antequam moriar, cum tunc decrepita esset, Beata Virgo et Sanctus Augustinus complebunt ecclesiam istam». Sed mirabilis fuit prophetiae adimpletio, quod, a prolatis verbis vix transivit annus, quaedam ymago beate Virginis in pariete dicte ecclesiae miracolose apparuit. Ad quam visendam, tota Italia sic commota est, ut processionaliter illuc oppida et civitates confluerent, cum signis, miraculis et elemosinis inexplicabilibus, et ita adhuc, ea vivente, non solum ecclesia, sed pulcherrimus conventus factus fuit, et, moriens, in capella dicte imaginis, tempore nostri provincialatus, sepelitur”.



La cronologia della tavola in questione si circoscrive con buona verosimiglianza attraverso il confronto con le opere maggiormente debitorie della lezione di Piero della Francesca da parte del giovane Antoniazio nel corso della seconda metà degli anni sessanta. In primo luogo, si consideri l'affinità con la Madonna col Bambino del trittico di Subiaco (fig. 54): in entrambe le tavole l'Aquili manifesta la volontà di restituire plasticità alle teste attraverso una linea forte e incisa dei contorni, nonché attraverso un utilizzo sapiente della luce per far risaltare la volumetria dei corpi. Il confronto con la *Madonna col Bambino* affrescata alla parete d'altare della cappella del monastero di Tor de' Specchi mostra altrettante affinità con la tavola di Zagarolo (fig. 55), a tal punto che la commissione dovette verosimilmente essere eseguita attorno al 1468 o poco dopo, in ogni caso non al di là degli anni sessanta, e prima della *Madonna della Consolazione* (fig. 72), per la quale vale sempre il termine invalicabile della consacrazione della chiesa di Santa Maria della Consolazione nel novembre del 1470.

L'opera è assente dagli studi sulla pittura romana del Quattrocento.

#### Bibliografia:

Theuli-Coccia 1967, pp. 356-357; Piazza 1703, p. 231; Moroni 1861, CIII, p. 372; Brini 1881, pp. 6-17; Loreti 1992, pp. 297-309; Loreti 2004, pp. 14-15.

9. Bottega di Antoniazio Romano, *i Santi Giovanni Battista e Lorenzo*, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.

1467-68 circa.

Tavola, 80 x 30 cm (ciascuno).

Figg. 49-50.

Le due tavole, raffiguranti i santi Giovanni Battista e Lorenzo, sono i laterali del trittico avente per centro la copia della *Madonna del Buon Consiglio* conservata nella medesima chiesa di Santa Maria delle Grazie di Zagarolo (fig. 51). In questa scheda mi occuperò della vicenda conservativa del trittico (fig. 52b), avendo dato più distesamente l'analisi stilistica nella sezione dedicata alla sola tavola centrale. Attualmente le due ante sono appese a circa tre metri d'altezza alle pareti laterali dell'arco di trionfo, sebbene a partire dal 1992 siano state ricoverate per un imprecisato periodo di tempo nel vicino convento (Loreti 1992).

Le condizioni conservative sono mediocri: la superficie pittorica sembra coperta da estese ridipinture, principalmente nel manto del Battista (è completamente ridipinta anche la croce, quantomeno nella parte superiore) e nella veste del san Lorenzo. Il fondo oro di entrambe le tavole è abraso e ridipinto, tuttavia si scorge ancora qualche traccia della decorazione originale dell'aureola del Battista nella parte destra della tavola (si noti ciò che resta della ricca punzonatura). Le due cornici moderne impediscono di verificare se le tavole siano state ridotte di dimensione, benché a prima vista il lato destro della tavola del Battista sembri accorciato di qualche centimetro.

A differenza della *Madonna col Bambino*, queste due pitture hanno una lunga tradizione critica negli studi su Antoniazio, benché ignara delle precise indicazioni provenienti dalla letteratura locale. Esse furono pubblicate per la prima volta dal Van Marle (1934) con un giudizio fortemente negativo sulla loro qualità, e con questa valutazione hanno attraversato gli studi del Novecento (Noehles 1973, Hedberg 1980, Cavallaro 1992, Santolini 1995 e 2001). L'errore principale del Van Marle stette nel considerarle quali laterali esterni del *Trittico del Salvatore* (fig. 373), realizzato per la chiesa di San Lorenzo di Zagarolo nel 1497, falsandone così la

lettura stilistica e storica. Esse rimandano invece a un contesto storico molto diverso da quello espresso nel *Trittico del Salvatore*, e, volendo aggiungere altri confronti stilistici a quelli già indicati nella scheda della *Madonna col Bambino*, basti considerare che la figura del san Lorenzo è ricalcata su quella del san Francesco del *Trittico* di Subiaco (fig. 56), e che i panneggi del Battista sono condotti mediante un disegno assai semplice, ben lontano dalle complicate morbidezze della fase pinturicchiesca della pittura di Antoniazio e dei suoi seguaci nell'ultimo decennio del Quattrocento. In occasione della mostra su Antoniazio Romano del 2013 la svista del Van Marle è stata corretta, ma senza ulteriori approfondimenti (Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, con datazione delle tavole agli anni ottanta).

Raffaele Brini (1881) ipotizzò per primo che le due pitture, per via dello stile e delle dimensioni, fossero i laterali di un trittico il cui elemento centrale era venerato presso l'altare maggiore della chiesa; successivamente ha ripreso tale argomentazione solo Eugenio Loretì (1992), ma senza ulteriori approfondimenti in merito all'iconografia dell'insieme. Probabilmente il trittico giunse nella chiesa di Santa Maria delle Grazie alla metà del Cinquecento, ma già nel 1586, anno della visita di Sisto V alla comunità francescana, esso era stato smembrato. Non si hanno notizie circa la destinazione dei due laterali nei secoli successivi, ma è verosimile che rimanessero nella chiesa o negli ambienti del convento.

Se si richiamano alla mente le circostanze leggendarie dell'arrivo della *Madonna col Bambino* a Zagarolo, dove fu lasciata da un pellegrino nel locale ospedale intitolato a san Giovanni Battista, si deve ragionevolmente credere che l'opera sia stata destinata *ab origine* proprio a quell'istituzione, sia per la presenza nel laterale sinistro dell'omonimo santo, sia per la scelta di richiedere la copia di un'immagine miracolosa dalle potenti virtù taumaturgiche. Resta da aggiungere, per completare sinteticamente la lettura iconografica dell'opera, che la presenza del san Lorenzo si spiega con facilità in quanto è il patrono della piccola comunità cittadina.

In conclusione, ritengo plausibile che nel feudo colonnese di Zagarolo, di lì a pochi anni dal nascente culto della *Madonna del Buon Consiglio* di Genazzano, si facesse richiesta alla bottega di Antoniazio di una copia di quell'immagine da destinare alla cappella dell'ospedale del luogo; il trittico pervenne poi alla chiesa francescana di Santa Maria delle Grazie, dove fu smembrato, con la conseguente

perdita dell'originario rapporto con la “matrice” di Genazzano: fu così che nacque attorno alla sola *Madonna col Bambino* la tradizione miracolistica legata alla vita agropastorale di Zagarolo.

Bibliografia:

Brini 1881, p. 10; Van Marle 1934, pp. 275-277; Noehles 1973, num. 16 p. 175; Hedberg 1980, num. 100 p. 224; Cavallaro 1992, num. 110 pp. 244-245; Loreti 1992, pp. 297-309; Santolini 1995, p. 51; Santolini 2001, p. 74; Loreti 2004, p. 14; Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, p. 118; scheda di Cavallaro in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, num. 8.14 pp. 311-313.

10. Antoniazio Romano e collaboratori, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Benedetto e Francesca Romana, Storie di santa Francesca Romana*, monastero di Tor de' Specchi, Roma.

1468.

Pittura murale.

Iscrizioni: MCCCCLXVIII (nella scena del funerale di santa Francesca Romana).

Figg. 55, 57, e 59-65.

La decorazione pittorica delle quattro pareti della cappella del monastero di Tor de' Specchi è composta di ventisei scene incentrate sulla vita e sui miracoli compiuti da santa Francesca Romana, basate sulla narrazione contenuta nella prima stesura della vita di Francesca scritta da frate Ippolito, priore di Santa Maria Nova (Milani 2013, pp. 536-538, con bibliografia precedente su questo specifico aspetto). L'accurata descrizione iconografica delle singole storie è stata fornita a suo tempo dalla Cavallaro (1992), cui si rimanda per la trascrizione delle iscrizioni in volgare romanesco che corrono sotto ciascun riquadro. La scena affrescata alla parete d'altare raffigura la Madonna che stringe a sé il figlio, comodamente seduta nel trono dalla complessa architettura ancora di sapore gotico (figg. 65). Il Bambino, che voracemente succhia il latte dal seno materno, è dipinto nell'atto di accarezzare il volto della madre, assorta e pensierosa, e di cercarne lo sguardo (fig. 55). A sinistra del trono sta san Benedetto a figura intera, e alla destra santa Francesca Romana, accompagnata dall'angelo custode. L'intera composizione risalta ancor più nella potente volumetria grazie al ricco drappeggio *estofado* che il pittore ha immaginato che pendesse al di là delle figure. Prima dei restauri del 1939-40 e del 2009 l'intero ciclo era offuscato da pesanti ritocchi, che in parte avevano occultato l'impronta fortemente pierfranceschiana della pittura (Tempesta 2009). Oggi l'insieme si apprezza in tutta la sua chiara luminosità: bisogna pertanto spendere alcune parole sulla parte avuta da Antoniazio in questa commissione, e su cosa egli verosimilmente realizzò.

Innanzitutto, non si conosce con certezza la data di inizio dei lavori, né tantomeno la committenza del ciclo, ma recentemente Giuliano Milani (2013) si è

provato nella ricostruzione del *milieu* in cui sorse il bisogno di onorare la santa romana, e ne ha ritrovato le componenti nelle oblate medesime, nelle famiglie romane dalle quali esse provenivano, e negli olivetani, la cui approvazione era politicamente necessaria al fine del riconoscimento del culto di Francesca da parte del pontefice (p. 245). Allo studioso si deve la non banale precisazione circa l'iscrizione posta al di sotto della scena del funerale di Francesca: la parola "FINIS" starebbe verosimilmente a indicare il termine dell'intera narrazione agiografica squadrata alle pareti, e non la mera conclusione materiale del ciclo pittorico, cui si riferisce invece la sola data del 1468 (n. 6 p. 527).

Per l'affresco alla parete d'altare, la data del 1468 calza a pennello con il punto di stile raggiunto da Antoniazio all'altezza del *Trittico* di Subiaco (fig. 56). Si guardi alla figura del san Benedetto (fig. 57): il disegno della mano che sostiene il pastorale è simile a quella che regge il Crocifisso del san Francesco, e la forma del braccio che regge il libro è identica per entrambe le figure. Un'esecuzione di questa porzione d'affresco tra il 1467 e il 1468 sembrerebbe pertanto la migliore, se si considera pure la medesima sensibilità volumetrica e luministica. Non solo, la figura del Bambino, ancora fortemente bambolesca e intrisa di umori benozzeschi, si legge tutta d'un fiato (orientandola quale punto d'arrivo) con quelle dei Bambini dell'affresco dei Santi Domenico e Sisto (fig. 1), della *Madonna del Latte* di Rieti (fig. 3), dell'affresco di Santa Maria Porta Paradisi (fig. 53) e della tavola sublacense (fig. 54). L'ampio panneggio del manto della Vergine è l'immediato precedente per quello della *Madonna della Consolazione* (fig. 72), che parla dello sviluppo stilistico del maestro verso forme ancor più monumentali. La santa Francesca, inoltre, è in sostanza il modello dal quale discende l'arte più antica di Pancrazio Jacovetti, del quale già Van Marle (1934) prospettò l'impiego in questo vasto ciclo.<sup>372</sup>

La questione della variegata maestranza all'opera nella cappella del monastero è l'aspetto più complesso (ed attualmente irrisolvibile) dell'intera questione storico-artistica. È innegabile che la disparità qualitativa tra le scene e la porzione d'affresco appena trattata (ma anche tra le scene singolarmente prese) mostri la presenza di un

---

<sup>372</sup> L'ipotesi di Van Marle è stata ripresa forse troppo cautamente in tempi recenti da Sandro Santolini (1995 e 2001).

disomogeneo gruppo di pittori, di cui alcuni capaci di interpretare al meglio le direttive del maestro, e altri invece assai meno. Si guardi ad esempio alla rozza pittura dei volti degli angeli musicanti nella storia in cui la santa rende l'anima al Signore, oppure si guardi alla dura traduzione dello stile del maestro nei profili delle oblate che partecipano all'apparizione del globo luminoso (fig. 61). In quest'ultimo caso il contrasto è ancor più forte se accostiamo tali volti all'intensa figura del sacerdote presente nella medesima scena (fig. 63), in cui lo sforzo di aderire alle richieste di Antoniazio è certo meglio riuscito, e pure nel bel profilo dell'uomo cui è riattaccato il braccio tagliato (fig. 59). Ripensando ai rapporti di lavoro dell'Aquila nel corso della sua lunga carriera, l'ipotesi ampiamente condivisa dalla critica è che egli abbia chiamato a lavorare presso di sé per questo cantiere più pittori romani, ai quali fu richiesto in primo luogo di adattarsi il più possibile ai modi del maestro. L'omogeneità della narrazione è tale per cui l'affidamento ad Antoniazio della direzione del cantiere mi pare verosimile: a giudicare dall'insieme, egli riservò per sé la sola esecuzione del riquadro con la Madonna col Bambino, certo non la parte di minore importanza.

Sorvolando sul romantico riferimento a Giotto (Pungileoni 1829), già Attilio Rossi (1907) tendeva a separare l'esecuzione delle storie da quella della parete d'altare, accentuando l'aspetto benozzesco delle scene, riferite a un anonimo umbro seguace del Bonfigli. Gnoli (1913) riportava l'esecuzione nell'ambito di Antoniazio, e il Venturi (1913), rilevando le affinità con il *Trittico* di Subiaco, preferiva orientarsi verso un anonimo pittore pierfranceschiano romano. Bisogna attendere le pagine illuminanti di Longhi (1926 e 1927) per una lettura dell'opera che chiarisce la fase maggiormente aderente alla pittura di Piero da parte di Antoniazio, responsabile non solo della parete d'altare, ma anche del coordinamento dei pittori attivi nella cappella, ai quali, secondo lo studioso, egli fornì i disegni per le singole storie. L'idea dello studioso è stata accolta senza riserve da Elsa Gerlini (1949), da Zeri (1953), da Paolucci (1968 e 1992), dal Berenson (1968), da Hedberg (1980), da Pinelli (1987), da Paolo D'Achille (1987) e da Tumidei (1992). D'altra parte la ricostruzione longhiana è stata messa in dubbio dalla Noehles (1973), che ha pensato dubitativamente al pennello del maestro solo in rapporto al già citato affresco della Madonna col Bambino (p. 45), da Cannatà (in Roma 1982), che ha sciolto l'opera

dall'impegno diretto del maestro, e dalla Cavallaro (1992), che inizialmente si è assestata sulle posizioni della Noehles (come hanno fatto pure Rossi 1997 e Barbuto 2005), salvo poi ricondurre l'intero ciclo alla bottega del maestro (2013). A un'anonima produzione romana sono invece tornati Sandro Santolini (1995 e 2001) e Milani (2013), e infine Claudio Strinati (2008) ha recuperato l'idea del generico ambito pierfranceschiano di venturiana memoria.

#### Bibliografia:

Ponzileoni 1829, p. 401; Rossi 1907, pp. 4-22; Gnoli 1913, p. 107; Venturi 1913, pp. 224-226; Longhi 1926, p. 57; Longhi 1927, pp. 245-246; Van Marle 1934, pp. 336-340; Kaftal 1948, p. 60; Gerlini 1949, pp. 34-35; Zeri 1953, p. 247; Amadei 1953, p. 254; Golzio-Zander 1968, pp. 285-288; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Paolucci 1968, p. 156; Noehles 1973, pp. 43-46 e 254; Spesso Galletti 1977, pp. 150-155; Hedberg 1980, num. 58 pp. 201-202; Cannatà in Roma 1982, n. 17 p. 32; Pinelli 1986, p. 386; D'Achille 1987, pp. 112-113; Cavallaro 1992, num. 44 pp. 211-216; Paolucci 1992, p. 12 e num. 4 p. 36; Tumidei 1992, p.14; Santolini 1995, p. 69; Rossi 1997, p. 27; Santolini 1997, p. 49; Santolini 2001, p. 35; Guarino 2004, pp. 70-71; Barbuto 2005, p. 72; Strinati 2008, I, pp. 48-50; Tempesta 2009, pp. 240-245; Cavallaro 2011, pp. 189-190; Cavallaro 2013, p. 24; Milani 2013, pp. 525-549.



11. Antoniazio Romano, *Madonna della Consolazione*, chiesa di Santa Maria della Consolazione, Roma.

1469-70 circa (*ante* 3 novembre 1470).

Pittura murale, 163 x 67 cm.

Fig. 72.

La Vergine è seduta su una povera panca e sorregge il Bambino; scosta il velo diadema che copre il ventre del Figlio, il quale tiene il globo terrestre nella mano sinistra e con l'altra benedice volgendo lo sguardo alla sua destra. Le parti decorate in oro dell'affresco, cioè il fondale, le aureole e i bordi della veste della Vergine sono tutte ridipinte; sembra impoverito e ripassato anche il manto azzurro, ma nel complesso le due figure sono ben leggibili e i carnati non sembrano aver patito troppo.<sup>373</sup>

L'opera fu collocata all'attuale altar maggiore alla metà degli anni ottanta del Cinquecento, dopo che i custodi della confraternita della Consolazione assecondarono la volontà del cardinal Alessandro Riario (1578-1585) di concludere i lavori di rifacimento dell'intera abside. Non se ne conosce purtroppo la precedente collocazione, e non ci aiuta la memoria degli eventi tramandata da una lapide commemorativa del Riario in cui si rimarca solamente l'incuria che ebbe di tale pittura il precedente cardinale Marcantonio Maffei (1570-1583).<sup>374</sup>

Considerando il termine cronologico del 3 novembre 1470 desumibile dall'Infessura (Infessura-Tommasini 1890) come *ante quem* per il licenziamento della pittura, bisogna spendere alcune parole sulla consistenza dell'intervento di Antoniazio. Quando la *Madonna della Consolazione* fu resa nota agli studi da Maria Ciartoso nel 1911, la studiosa non esitò a metterla in rapporto con il passo

---

<sup>373</sup> Un olio su carta raffigurante la *Madonna della Consolazione* fu realizzato dal francese Jean-Jacques Henner (1829-1905) negli anni sessanta dell'Ottocento: si conserva nel Musée Henner di Parigi (num. JJHP 106).

<sup>374</sup> Forcella 1876, VIII, num. 800 p. 333. La proposta del Riario risaliva al 12 novembre 1581, e fu ratificata solo il 6 febbraio 1583. Il cardinale in sostanza riprese e portò a termine il progetto avviato dal Maffei, affidando i lavori a Giacomo della Porta: cfr. Cecchelli 1951, p. 117.

dell'Infessura, datandola genericamente al settimo decennio del secolo. Tale interpretazione fu però contraddetta nel 1949 da Elsa Gerlini (seguita da Cannatà 1982), che intese la decorazione di Antoniazzo relativa all'intero edificio e non alla sola *Madonna col Bambino* dell'altar maggiore, ritenuta eccessivamente ridipinta per essere valutata. In sostanza la critica ha concordemente accettato l'autografia dell'opera con la sola variazione della cronologia: è stata infatti collocata nel 1465-70 da Hedberg (1980), nel 1467-70 dalla Noehles (1973), e nel 1470 da Negri Arnoldi (1964) e dalla Cavallaro (1992, e in *Antoniazzo Romano* 2013).

La *Madonna della Consolazione* segna certamente un avanzamento della pittura di Antoniazzo rispetto al *Trittico* di Subiaco (1467) e agli affreschi del monastero di Tor de' Specchi (1468), e allo stesso tempo si pone in continuità stretta con essi. Il sistema di pieghe tubolari della porzione del manto della Vergine che ricade al suolo è il medesimo adottato a Subiaco e nella *Metterza* in collezione Veronesi a Milano (fig. 73), così come l'espansa fisicità dei corpi è pienamente in linea con la pittura del maestro nella seconda metà degli anni sessanta. Quello che mi sembra un fattore innovativo e di superamento della stretta osservanza pierfranceschiana è semmai la ricerca di maggiore monumentalità nella figura del Bambino, resa attraverso lo scorcio del corpo in leggero sottinsù nonché attraverso una prestantza fisica più marcata, fornendo di fatto il punto iniziale del rinnovamento che culmina nelle forme del Cristo del *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100). A rendere fattibile un tale guizzo forse non fu estraneo l'arrivo a Roma di Melozzo proprio in quegli anni, e d'altronde la comune commissione per Alessandro Sforza signore di Pesaro è lì a ricordare che il contatto tra i due maestri fu assai precoce.

#### Bibliografia:

Martinelli 1653, p. 211; Casimiro Romano 1744, p. 40; Zippel 1904, n. 5 pp. 157-158; Nibby 1839, p. 366; Infessura-Tommasini 1890, p. 72; Steinmann 1901, n. 4 p. 72; Gottschewsky 1904, p. 13; Ciartoso 1911, pp. 50-53; Galassi Paluzzi 1928, p. 414; Gerlini 1949, p. 36; Cecchelli 1951, pp. 114-117; Negri Arnoldi 1964, pp. 203-206; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Brentano 1967, pp. 14-16; Dejonghe 1967, pp. 51-52; Da Riese 1968, p. 82; Golzio-Zander 1968, p. 279; Berenson, *Indici* 1968, p. 17; Noehles 1973, num. 18 pp. 176-178; Hedberg 1980,

num. 47 pp. 191-192; Cannatà in Roma 1982, pp. 29-30; Cavallaro 1982, p. 341; Cavallaro 1992, num. 5 pp. 181-182; Paolucci 1992, num. 5 p. 42; Bianchi 2004, pp. 49-50; Cavallaro 2013, p. 25.

12. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna della Consolazione*, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

1470 circa.

Affresco staccato e trasportato su tela, 150 x 90 cm.

Fig. 78.

Questa pittura murale raffigurante la Madonna in trono col Bambino attualmente versa in uno stato di conservazione pietoso: l'opera è abbandonata a sé stessa, coperta quasi del tutto da veline per impedire le cadute del fragilissimo intonaco sopravvissuto: la lettura iconografica e stilistica si può basare solamente sulle fotografie scattate tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. L'ultimo intervento conservativo risale al 1953-54, quando l'affresco fu strappato e trasportato su tela (Cavallaro 1992).

L'opera nel 1666 fu incassata nella rinnovata struttura architettonica fatta realizzare da Urbano Mellini, contenente i resti della tomba dell'avo Pietro Paolo (m. 1527). Non sappiamo se lo stacco a massello avvenisse in quell'occasione, o se fosse precedente: secondo Agostino Valentini (1834), che riprendeva la notizia da Giovanni Mario Crescimbeni (Baldeschi-Crescimbeni 1723), l'affresco proveniva dal portale d'ingresso di un non meglio precisato orto nei pressi del Colosseo, e ciò ha spinto Hedberg (1980) a proseguire oltre su questa traccia, fino a ipotizzare che originariamente la pittura si trovasse nella cappella della confraternita del Gonfalone situata all'interno dell'Anfiteatro Flavio, e che fosse stata realizzata nel 1468-70 circa. Tutte e tre le affermazioni sono inverificabili, e non si può escludere che l'affresco provenga dalla Basilica Lateranense, dal momento che la memoria del Crescimbeni è di molti anni successiva al rinnovamento del sepolcro Mellini.

È più interessante confrontarsi con la fortuna dell'opera, poiché inizialmente essa fu accostata alla produzione giovanile di Melozzo dallo Schmarsow (1886 e 1912), con una datazione al 1468 circa; l'attribuzione fu respinta da Ricci (1911), e orientata verso Antoniazio Romano da Berenson (1932) e da Van Marle (1934), che la accostava alla *Madonna del Latte* di Rieti (1464). L'ipotesi della Noehles (1973), la cui datazione è da me pienamente condivisa, mi sembra tutt'oggi quella più verosimile,

dal momento che ciò che resta di quest'opera presuppone a monte l'esperienza della *Madonna della Consolazione*, e allo stesso tempo conserva degli elementi decorativi impiegati da Antoniazio negli anni sessanta: la struttura massiccia del trono e la sua costruzione prospettica mostrano chiaramente che la bottega del pittore combinò, rielaborandoli, disegni già impiegati per Rieti (si vedano le candelabre poggiate sui braccioli), insieme a quanto di più innovativo egli stava sperimentando sul finire del settimo decennio.

#### Bibliografia:

Valentini 1834, p. 30; Baldeschi-Crescimbeni 1723, pp. 58-59; Schmarsow 1886, p. 392; Ricci 1911, p. 15; Schmarsow 1912, pp. 178-179; Berenson, *Indici* 1932, p. 28; Van Marle 1934, p. 254; Redig de Campos 1954, p. 411; Von Toth 1966, p. 91; Golzio-Zander 1968, p. 276; Berenson, *Indici* 1968, p. 17; Noehles 1973, num. 19 pp. 178-179; Hedberg 1980, num. 45 p. 190; Cavallaro 1992, num. 55 p. 220.

13. Antoniazzo Romano e bottega, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, collezione Veronesi, Milano.

1470 circa.

Tempera su tavola, 130 x 61 cm.

Fig. 73.

Esposizioni: Firenze 1971, *Antoniazzo Romano* 2013.

La sant'Anna è seduta su una semplice panca e regge nel grembo la Vergine, che a sua volta sostiene con le mani il Bambino benedicente ritto sulle gambe. L'opera è in discrete condizioni di conservazione; è stata esposta al pubblico in occasione della mostra dell'antiquariato di Palazzo Strozzi del 1971 (Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013), e della mostra romana su Antoniazzo Romano del 2013.

Fu pubblicata con l'assegnazione ad Antoniazzo da Antonio Boschetto (1967), che la datò agli anni compresi tra il 1465 e il 1470: al tempo l'opera era approdata alla Galleria Longari di Milano, ma precedentemente era stata segnalata sul mercato antiquario di Lione nel 1960; infine, nel 1989 è entrata a far parte della collezione milanese di Umberto Veronesi (Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013).

L'attribuzione al pittore è stata sostanzialmente condivisa dalla critica (Noehles 1973, Hedberg 1980, Cavallaro 1992 e in *Antoniazzo Romano* 2013, Tumidei 1992, Guarino 2013), che ne ha rilevato giustamente i rapporti con la produzione di Antoniazzo della seconda metà degli anni sessanta. In questa sede una riduzione dell'autografia antoniazzesca deriva dal fatto che mi sembra di scorgere una certa durezza manierata nel volto della Vergine e del Bambino, le cui forme sono dichiaratamente esemplate su quelle del Cristo della *Madonna della Consolazione* (fig. 72). Il sistema di pieghe del voluminoso manto della sant'Anna si richiama a quanto realizzato sul finire degli anni sessanta, così come nella testa della Vergine si percepiscono ancora gli strascichi del momento pierfranceschiano del pittore, culminante negli affreschi di Tor de' Specchi. Una datazione al 1470 circa mi sembra pertanto calzante per collocarla nella migliore prospettiva stilistica e cronologica.

Bibliografia:

Boschetto 1967, pp. 83-85; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 52b p. 201; Hedberg 1980, num. 60 p. 274; Cavallaro 1992, num. 4 pp. 180-181; Tumidei 1992, p. 12; Guarino 1993, p. 194; scheda di Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 7 p. 80.

14. Antoniazio Romano, *Annunciazione*, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.  
1472-73 circa.

Pittura murale staccata e trasportata su tela.

Figg. 79-83.

L'*Annunciazione* fu scoperta nel 1904 al di là della tela di *San Bonifacio papa che riceve in dono il Pantheon dall'imperatore Foca*, e fu attribuita da subito al pennello di Antoniazio Romano da Giuseppe Sacconi, seguito nella proposta da Schmarsow (1909) e da Berenson (1932), ottenendo poi il consenso di Hedberg (1980) e di Tumidei (1994) e da ultimo di Gerardo De Simone (2011<sup>b</sup>). L'attribuzione a Melozzo, in un momento storico in cui la cronologia della sua attività romana era tutto fuorché certa, fu inizialmente proposta dal versante che gravitava attorno ad Adolfo Venturi (Okkonen 1910, De Schlegel 1910, Ricci 1911, Venturi 1913), e fu ripresa da Gnudi in occasione della mostra forlivese del 1938, e negli anni settanta dalla Noheles (1973). È importante richiamare altre due posizioni, ovvero quella di Longhi, che nel 1927 assimilava solamente l'arcangelo Gabriele e Dio padre ai modi di Melozzo, seppure con qualche dubbio; e infine la sospensione di giudizio per cui ha optato Negri Arnoldi (1965), preferendo assegnare la pittura a un anonimo artista distante sia dai modi pienamente autografi di Melozzo che da quelli di Antoniazio, raccogliendo l'adesione della Cavallaro (1992).

L'opera è stata costantemente riferita all'ottavo decennio del secolo, scalando variamente al suo interno: collocata nel 1470 da Hedberg, nella seconda metà degli anni settanta da Rezio Buscaroli (1955), va qui evidenziata la lucida proposta di Tumidei (1994) di vedervi il primo chiaro e consapevole riflesso dello scoprimento dell'abside dei Santi Apostoli da parte di Antoniazio, il quale, secondo lo studioso, lavorò al Pantheon nel 1474 o poco oltre (De Simone 2011<sup>b</sup> ha retrodatato al 1472 l'affresco, ma senza motivare tale scelta). Tra le cause di questa oscillazione vi è certamente la difficoltà, almeno fino allo studio di Tumidei, di individuare delle opere certe e ampiamente condivise dalla critica per la prima attività di Melozzo a Roma.



“Veneramur hinc cellam Sanctae Annunciationis muro depicta, sine nomine alicuius patroni, et sinistris eiusdem patet fons sacri baptismati”.<sup>375</sup> Con queste parole Giovan Antonio Bruzio ricordava nel Seicento la Cappella dell’Annunciazione, la seconda a destra per chi entra nella chiesa, evidenziando l’assenza del patronato.<sup>376</sup> Saltando in avanti di qualche secolo, ritorniamo ora al momento dello scoprimento dell’affresco nel 1904, poiché lo stato conservativo in cui si presentava l’opera era sostanzialmente diverso da quello attuale. Un dettaglio apparentemente minore è infatti sfuggito fino a oggi agli studiosi: si tratta di uno stemma gentilizio, oggi scomparso, che era dipinto al di sotto del finto gradino marmoreo che chiude l’incorniciatura architettonica della scena. Molto difficile, se non impossibile, ne è la lettura attraverso il rarissimo scatto Moscioni (fig. 80), in quanto lì lo scudo appare del tutto consumato e si riconosce a malapena il cappello prelatizio che lo sormonta.<sup>377</sup> Ne fornì tuttavia una preziosa descrizione Sacconi, il quale riconobbe nel leone rampante il riferimento alla nobile famiglia romana dei Bellomini, tra le cui fila egli si domandava quale prelato fosse il committente dell’affresco.<sup>378</sup> L’indicazione di Sacconi, sebbene precisa, e fondamentale per la corretta individuazione della cappellania, non è tuttavia mai stata recepita dalla

---

<sup>375</sup> BAV, *Pantheon* I.16, Giovan Antonio Bruzio, *Pantheon illustratum*, c. 623v. Il passo compare sostanzialmente identico nella raccolta del canonico Giovanni Carlo Vallone, in BAV, *Pantheon*, I.17, c. 36r.

<sup>376</sup> Lo stato di abbandono del sacello era tale da più di un secolo: nella visita apostolica del 7 luglio 1564, in BAV, *Pantheon*, II.12, c. 6r si legge: “Altaris sub invocatione Annunciationis, et spectat, ut asseritur, ad familiam de Bellis Ominibus; sine dote, quae familia habet jus seppeliendi”.

<sup>377</sup> Le uniche due foto Moscioni che ho rintracciato si trovano nella Fototeca Zeri (num. 54920), e nel fondo Moscioni presso l’Archivio Fotografico dei Musei Vaticani (num. 25.1.42). A queste va aggiunto uno scatto d’insieme della Cappella dell’Annunciazione che si custodisce presso il GFN (serie D2363), di cui una copia è anche nella Fototeca della Biblioteca Hertziana di Roma, ma in cui lo stemma si scorge appena. Altre campagne fotografiche che attestano lo stato conservativo dell’affresco prima dello stacco del 1909-10 sono quelle Brogi (num. 15945), Alinari (num. 27985) e Anderson (tre buone riproduzioni delle figure sono nelle tavole fuori testo di Cantalamessa 1909). Lo scatto eseguito dalla Compagnia Rotografica (num. 1399a) sembra invece essere successivo allo stacco.

<sup>378</sup> Alla descrizione scritta dello stemma Bellomini (Sacconi 1904) si può ora affiancare un disegno dello scudo di quella famiglia pubblicato in Becchetti-Venditti 2008, pp. 54-55 e 129.

critica, vuoi per il difficile reperimento del suo contributo, vuoi per la precoce eliminazione dello stemma dall'opera, cancellato insieme alle ridipinture in un intervento conservativo che portò al distacco della pittura nel 1909-10 (Venturi 1910).<sup>379</sup>

A differenza della famiglia Della Valle, per la quale Antoniazio attese alla decorazione della Cappella di San Paolo in Santa Maria d'Aracoeli, nel caso dei Bellomini non è altrettanto agevole ricostruire la trama di relazioni sociali che intesseron nella Roma di metà Quattrocento. Vero è che si trattava di una famiglia nobile, che già dagli inizi del secolo aveva prestato il proprio contributo all'interno delle magistrature cittadine.<sup>380</sup> Nel 1423 Martino V aveva nominato alla magistratura delle strade il nobiluomo Calassio Amici de Bellishominibus, già conservatore di Roma nel 1393 e nel 1401, e tale Calassio nel corso del 1422 era stato eletto più volte, assieme a Bucius de Stinchis, tra i tredici *boni viri* per il rione Parione.<sup>381</sup> I Bellomini a quelle date erano radicati in città in più rioni, e il ramo della famiglia che qui ci interessa aveva le sue case in quello di Sant'Eustachio, a pochi passi, cioè, dalla chiesa della Rotonda.<sup>382</sup> Attraverso le notizie reperibili nei *Necrologi* della

---

<sup>379</sup> Ulteriori informazioni su quel restauro furono fornite da Cantalamessa 1922-23, p. 430.

<sup>380</sup> La prima attestazione che ho rintracciato di un membro della famiglia Bellomini si trova in un documento proveniente dall'archivio della confraternita di San Giovanni Evangelista di Tivoli, dove si menziona una "soror Tancia Bellihominis", suora romana del convento di San Sisto Vecchio, la quale presenziò in qualità di testimone alla stesura di un atto notarile. Si veda la trascrizione dell'atto in Pacifici 1922, doc. XXXVII pp. 62-65.

<sup>381</sup> Verdi 1997, pp. 29, 90, e n. 67 p. 53.

<sup>382</sup> Modigliani 1994, pp. 106-108, p. 231, e pp. 409-410. L'ubicazione delle case possedute dai Bellomini negli anni ottanta del Quattrocento si desume dalla divisione dei beni tra Cola Porcari e il nipote Cornelio, avvenuta il 24 settembre 1485, per cui cfr. li alle pp. 366-367. Altre indicazioni si trovano in BAV, *Pantheon*, II.7, fascicolo 6, cc. 32-33, in cui si legge: "Deve dunque sapersi che, havendo il Capitolo della Rotonda, fino dalli 25 novembre 1504, per gli atti di Sabba Vannucci, concessa in enfiteosi a Mario Bellomini una casa con cortile e stalla, et altri suddetti membri, posta dietro la casa grande dell'istesso Mario nella strada che dalla Piazza della Rotonda si va alla Piazza di San Luigi, qual casa fu poi dal medesimo incorporata nella sua successivamente, cioè sotto li 21 luglio 1561, il Capitolo ampliò detta concessione in perpetuo a favore di Francesco Bellomini per annuo canone di scudi trenta e due libre di pepe, et insieme concesse in enfiteusi all'istesso Francesco un'altra casa chiamata l'Ospidaletto, contigua alla suddetta, per annuo canone di scudi

confraternita del Salvatore al Sancta Sanctorum, insieme a quelle messe insieme da Domenico Iacovacci, si ricostruisce la genealogia della famiglia, partendo dagli indizi che sono nella lapide commemorativa che Carlo Bellomini fece apporre per sé e i suoi discendenti nella Cappella dell'Annunziata, dove è tuttora murata, e che riporto qui di seguito per maggiore comodità:<sup>383</sup>

SEPULCRUM NOBILIUM HOMINUM  
DE BELLISHOMINIBUS VIDELICET QUONDAM  
CECCHI ET ALIORUM EX IPSO  
DESCENDENTIUM QUI OBIIT ANNO  
DOMINI MCCCCLXV DIE XIII  
MARTII  
CAROLUS DE BELLISHOMINIBUS

Cecco Bellomo fu preposto alla magistratura delle Strade nel 1447, ed è plausibile che egli sia il medesimo eletto alla carica di conservatore di Roma nel 1423, dal momento che nel 1428 si occupò della sepoltura della madre Cosmata Porcari nella chiesa della Rotonda.<sup>384</sup> Cecco morì tra il 1465 e il 1467, stante il pagamento effettuato dal figlio Carlo alla confraternita del Salvatore per delle messe in onore del defunto: secondo i *Necrologi*, tuttavia, egli fu sepolto nella chiesa di Sant'Eustachio.<sup>385</sup> Figli di Cecco furono Carlo, appunto, ed Evangelista: quest'ultimo, con molta verosimiglianza, è lo stesso personaggio che nel 1464 figurava in qualità di *comes* di Tivoli in un *Quinternum diffidatorum* oggi non più

---

11, e così in tutto annui scudi 41 e due libbre di pepe, conforme apparisce per pubblico istromento rogato il dì suddetto 21 luglio 1561 da Giovan Battista Vola, *in solidum* con Francesco Giustiniani". Per l'alienazione di questi possedimenti con l'estinzione della famiglia cfr. oltre nella scheda.

<sup>383</sup> Egidi 1908, I, pp. 377 (Antonino Bellomo), p. 446 (Cecco Bellomo), p. 460 (Evangelista Cecchi de Bellishominibus).

<sup>384</sup> BAV, Ottobon. Lat. 2548, parte III, p. 207.

<sup>385</sup> L'originale è in ASR, *Ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum*, 1006, c. 110v. Non possiamo sapere se la tumulazione nella chiesa di Sant'Eustachio avvenisse realmente, o se si sia trattato di un *lapsus* del copista, né tantomeno se Cecco, dopo aver approntato la lapide di famiglia alla Rotonda, per qualche motivo a noi sconosciuto cambiò idea circa la sua sepoltura.

esistente nell'archivio della città. Carlo, dopo essersi occupato della sepoltura del padre, provvide a quella del fratello a pochi anni di distanza, nel 1472, come si evince ancora una volta dai *Necrologi* della confraternita. In questo caso, grazie all'estrema precisione del compilatore, non vi è dubbio che Evangelista fu seppellito nella cappella di famiglia nella chiesa di Santa Maria Rotonda.<sup>386</sup> Proseguendo oltre nel corso del secolo, un altro esponente della famiglia degno di nota fu Agabito Bellomini, canonico di San Pietro in Vaticano, il quale morì nel 1501, e per la cui sepoltura al Pantheon si prodigarono i nipoti Francesco e Angelo.<sup>387</sup> Agabito Bellomini, infine, è citato nel 1469 assieme a Pietro Porcari nella causa di assegnazione dei canonicati di Santa Maria Maggiore, di San Crisogono e dei Santi Cosma e Damiano a Paolo di Filippo Porcari, poeta e cubiculario di Paolo II Barbo (1464-1471), già canonico lateranense nel 1465.<sup>388</sup> Tale sintetica ricognizione di questo ramo della stirpe dei Bellomini si ferma alle soglie del Cinquecento, e credo che restituisca un po' meglio il loro grado di partecipazione attiva alla vita pubblica della città, sebbene in un intreccio molto meno fitto rispetto a quanto può riferirsi negli stessi anni a Lelio della Valle e al suo *clan*.

Prima di tornare alle vicende che interessarono la Cappella dell'Annunciazione e i Bellomini nel corso del Cinquecento, bisogna ridiscutere brevemente l'affresco di Antoniazio in relazione a quanto emerso dalle vicende della famiglia tra il sesto e il settimo decennio del XV secolo. La lapide commemorativa fatta scolpire da Carlo attesta con certezza che egli aveva scelto per la tomba di famiglia proprio quella cappella all'interno della chiesa. Nel 1472 Carlo lì diede sepoltura al fratello

---

<sup>386</sup> ASR, *Ospedale del Salvatore al Sancta Sanctorum*, 1006, c. 125r: "Evangelista Cecchi de Bellishominibus sepulto in ecclesia Sancte Marie Rotunde; pro quo soluit Carolus eius frater dicto camerario in pecunia numerata florenos quinquaginta".

<sup>387</sup> Dal momento che sia l'opera di Pietro Egidi che i necrologi della confraternita della busta 1006 terminano nel biennio 1499-1500, è necessario rifarsi a Domenico Iacovacci per la trascrizione del necrologio di Agabito. BAV, Ottobon. Lat. 2548 parte III, p. 210: "[1501] Dominus Agabitus de Bellishominibus, canonicus Sancti Petri, sepultus est in ecclesia Sanctae Mariae Rotundae, pro quo soluti fuerunt floreni quinquaginta per Franciscum et Agnillum eius nepotes, videlicet ducati decem Evangelistae de Toreis camerario et ducati tredecim cum medio Francisco de Siniballis, camerario Societatis".

<sup>388</sup> Modigliani 1994, n. 356 p. 108.

Evangelista, e probabilmente in quella occasione si deve immaginare che egli prese contatti con Antoniazio per realizzare una decorazione pittorica al di sopra della mensa d'altare.<sup>389</sup> Se ci si volge a considerare sinteticamente il punto di stile raggiunto dal pittore al momento di realizzare l'opera, non è difficile accorgersi che esso ha ancora molto della chiara ascendenza pierfranceschiana assestata nel *Trittico* di Subiaco (fig. 56), e affinata nella *Madonna della Consolazione* (fig. 72). Il sistema di panneggi utilizzato per la veste dell'angelo e per la Vergine non si discosta molto da quanto già esperito a Subiaco: in particolare, l'idea di scannellare le pieghe ricadenti attraverso lunghe e parallele strutture tubolari è la medesima adottata nel san Francesco sublacense. L'*Annunciazione* del Pantheon pare proprio stare a monte del percorso di assimilazione delle novità più intriganti portate a Roma da Melozzo da Forlì, e ciò si intuisce bene se si guarda al modello scelto per la testa dell'arcangelo Gabriele, così come alle novità introdotte per strutturare il panneggio del manto del Dio Padre (fig. 81), le cui spezzature ortogonali forniscono già una prova di quanto sarà disiegato in tutta la sua complessità nei santi Pietro e Paolo del *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100). L'andamento delle pieghe si fa più netto e secco nelle spezzature, i rigonfiamenti tubolari lasciano spazio a geometrie marcate, a triangolazioni che non sono ancora le "ammaccature" di Fondi, sebbene il chiaroscuro le definisca in quella direzione. Il fatto che Antoniazio nel dipingere il Dio padre si metta alla prova in qualcosa di innovativo rispetto a quanto scelto per le due figure sottostanti conforta nell'intuizione che davvero ci si trova di fronte ai primi passi di una sua svolta stilistica. L'*Annunciazione* del Pantheon può essere sì datata al 1474 o poco oltre, mantenendo come punto fermo il confronto proposto a suo tempo da Tumidei, ma allo stesso tempo non sembra impraticabile una datazione di massima attorno al 1472. A quelle date l'Aquila era probabilmente già in contatto con Melozzo, stante la commissione sforzesca delle copie delle icone di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria Maggiore, e non è quindi da escludere che, per poter apprezzare i bei profili e la dolcezza degli angeli di Melozzo (figg. 83 e 84), egli

---

<sup>389</sup> Non ho purtroppo rintracciato fonti precedenti il Cinquecento maturo per stabilire con certezza se prima degli anni settanta del Quattrocento la Cappella Bellomini fosse intitolata o no all'Annunciazione di Maria.

necessariamente attendesse la conclusione del cantiere dei Santi Apostoli, immaginando una sua frequentazione “interessata” nella bottega del nuovo arrivato.

Ritornando alle vicende che interessarono la Cappella Bellomini nel corso del Cinquecento e oltre, resta da svelare l'appartenenza dello stemma gentilizio, così come le motivazioni che portarono il Bruzio a ritenere estinto e irrecuperabile il patronato della cappella negli ultimi decenni del Seicento. In questo caso il numero maggiore di documenti reperibili all'interno dell'Archivio Capitolare di Santa Maria ad Martyres rende tutto più semplice, a cominciare dal testamento vergato in data 3 giugno 1547 da Mario Bellomini per gli atti di Feliciano Cesi notaio capitolino.<sup>390</sup> Mario volle essere seppellito nella cappella di famiglia, con l'obbligo che tutte le spese per il funerale fossero sostenute dai figli Agabito e Francesco. Affinché si officiassero le tre messe settimanali richieste per la salvezza dell'anima sua, inoltre, dispose un frutto presso il Monte Fede, o, in alternativa, che gli eredi corrispondessero la somma di cento ducati d'oro al Capitolo; tanto denaro sarebbe servito anche per l'officiatura di una messa alla settimana per la redenzione dell'anima del fu Agabito Bellomini. Sia detto per inciso, in questo caso è giocoforza pensare che egli si riferisse all'Agabito sepolto nella medesima cappella nel lontano 1501, trattandosi forse del padre o di un altro intimo parente del testatore. Mario Bellomini sopravvisse alcuni anni alla stesura delle sue ultime volontà: troviamo infatti degli atti che lo riguardano fin dentro il 1550. Alla sua morte, per cause a noi sconosciute, l'eredità passò non già al figlio Agabito e al di lui figlio Emilio, pure citato nel testamento del nonno, ma all'altro figlio Francesco. Grazie a un altro documento, custodito anch'esso nell'Archivio Capitolare, si conosce la discendenza di quest'ultimo, così come dei restanti membri della famiglia Bellomini del ramo di Mario, in maniera tanto precisa da seguirne le vicende fino all'estinzione avvenuta nei primi decenni del Seicento.<sup>391</sup> Grazie all'identificazione dei figli di Francesco si

---

<sup>390</sup> ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 519, cc. 360-361 e 400-401. Una trascrizione dell'atto è in ASR, *Archivio Capitolino*, 4551, cc. 699-721.

<sup>391</sup> L'articolazione della discendenza di Mario Bellomini si trova all'interno di una lettera inviata dall'avvocato che curava gli interessi degli eredi di Silla Felice Cansacchi al Capitolo della Rotonda, in risposta a una sollecitazione risalente al 1° marzo 1716 per il pagamento del canone annuo dovuto: si conserva in BAV, *Pantheon*, II.7, fascicolo 6, cc. 19-26.

ha la probabile soluzione del quesito legato al cappello prelatizio che sormonta lo stemma. Il quarto figlio, anch'egli di nome Mario, fu nominato vescovo di Betlemme nel 1585, e il 23 settembre dello stesso anno affiancò lo zio Agabito nell'amministrazione della diocesi di Caserta, di cui quegli era stato nominato vescovo il 5 dicembre 1554. Agabito Bellomini partecipò ad alcune sedute del Concilio tridentino, e mantenne il vescovato casertano fino alla morte occorsa nel 1594.<sup>392</sup> È ragionevole ritenere, pertanto, che fosse Mario Bellomini e non lo zio Agabito, in un imprecisato momento della fine del Cinquecento, a far racconciare la cappella di famiglia e l'affresco presso l'altare, facendovi dipingere uno stemma con impressa la propria dignità prelatizia.

Il resto della vicenda connessa con la cappellania del Pantheon si può sintetizzare abbastanza velocemente, poiché con l'estinzione del casato Bellomini gli oneri connessi al legato di Mario passarono prima agli eredi Franchini, i quali si occuparono della cappella fino al 1665, e successivamente ricaddero sulle spalle di Silla Felice Cansacchi (o Consacchi) di Amelia. L'allontanamento fisico dal rione di Sant'Eustachio (e dalla tomba di famiglia), con l'alienazione delle case possedute, comportò inevitabilmente la disaffezione nei confronti di antenati che a stento si riconoscevano ancora come propri, ma è pur vero che Silla Cansacchi per tre anni, dal 1687 al 1690, pagò la somma rinegoziata con il Capitolo dei canonici, salvo poi abbandonare ogni cura della cappellania.<sup>393</sup> Gli eredi di Cansacchi nel corso del secondo decennio del Settecento giunsero addirittura alla vertenza giudiziaria contro il Capitolo per la cancellazione dell'obbligo di messe; la vicenda si trascinò ancora a lungo, con richieste pressanti da parte dei canonici e in risposta il silenzio degli eredi amerini, e fu solo nel 1806 che il Capitolo presentò l'istanza formale di radiazione delle messe per l'anima di Mario Bellomini dalla tabella delle celebrazioni annue. Il 26 agosto 1828 la Congregazione delle Sacra Visita ratificò tale richiesta, di fatto cancellando per sempre la cappellania Bellomini. Se si tiene conto che, a partire dal

---

<sup>392</sup> Van Gulik-Eubel, 1923, III, pp. 133 e 155-156. Si vedano anche le notizie contenute nello schedario Garampi, per cui ASV, *Schedario Garampi*, num. 40, cc. 105r-106v.

<sup>393</sup> La copia della lettera con cui Silla Felice rinegoziò il censo annuo è in ASV, *Congr. Visita Apostolica*, 86, fasc. 1, cc. 1r-2v. Dell'avvenuta radiazione dalla tabella delle messe si ha notizia in BAV, *Pantheon*, II.7, fascicolo 6, cc. 36r-37v.

1665 e fino al 1687, la Cappella dell'Annunciazione conobbe il totale disinteresse degli eredi Franchini, apparirà molto più comprensibile la difficoltà del Bruzio nel reperire indicazioni utili per le loro compilazioni erudite.

Bibliografia:

Sacconi 1904, s. p.; Fabriczy 1905, pp. 286-287; Cantalamessa 1909, pp. 281-287; Schmarsow 1909, pp. 497-503; Bernardini 1909, p. 45; Okkonen 1910, pp. 36-40; De Schlegel 1910, pp. 139-143; Venturi 1910, p. 72; Ricci 1911, p. 15; Venturi 1913, pp. 10-14; Cantalamessa 1922-23, p. 430; Longhi 1927, p. 246; Galassi Paluzzi 1928, p. 414; Venturi 1930, pp. 289-291; Bernard Berenson, *Indici* 1932, p. 28; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, p. 13; Toesca 1938, pp. 319-320; Buscaroli 1955, p. 146; Negri Arnoldi 1965, pp. 234-235; Noheles 1973, p. 253; Hedberg 1980, pp. 30-32 e num. 49 p. 193; Cannatà 1981, n. 19 p. 59; Cannatà in Roma 1982, p. 28; Clark 1990, n. 32 p. 80; Cavallaro 1992, num. 146 p. 268; Paolucci 1992, p. 17; Tumidei 1994, pp. 41-45; De Simone 2011<sup>b</sup>, p. 44; Salvatore 2011, p. 24.



15. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, chiesa di Santa Mara Annunziata in Borgo, Roma.

1475 circa.

Affresco staccato.

Figg. 95 e 96.

Ciò che resta di questa pittura murale si conserva al di là della teca d'alluminio ricavata nella parete sinistra della chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo, nota anche come Annunziatina. La Madonna è rappresentata seduta mentre allatta il Bambino ritto in piedi sulla coscia destra, ed è verosimile che in origine la madre fosse dipinta a figura intera, almeno a giudicare dal taglio innaturale della composizione. Sia la Madre che il Figlio fissano intensamente l'osservatore, e il Bambino si stringe al seno materno con delicata voracità.

L'opera è stata resa nota da Bruno Forastieri (1984) e attribuita ad Antoniazio con una datazione al 1480-85 circa: da allora, stranamente, non è stata presa in considerazione dagli studi sul pittore.

Essa era parte degli arredi che la compagnia di San Michele arcangelo portò con sé nel momento in cui fu accolta nella chiesa dell'Annunziatina nel 1970, a seguito della demolizione della chiesa di Sant'Angelo ai Corridori di Borgo nel 1939-40, dove era originariamente collocata e dove da secoli aveva sede la confraternita. Grazie ai precisi resoconti di due visite apostoliche, rispettivamente del 1630 e del 1710, sappiamo che l'immagine della Madonna col Bambino era già oggetto di devozione nella chiesa di Borgo, e che si trovava presso un altare alla sinistra dell'ingresso. Essa era decorata come si conveniva a un'immagine sacra, con corone d'argento per le due figure, e con tutti i paramenti del caso.<sup>394</sup> Questi dati, mai

---

<sup>394</sup> ASV, *Congr. Visita Apostolica*, 4, c. 867: "Visitatio ecclesiae et societatis Sancti Angeli in Burgo, die 14 Maij 1630. [...] A latere Evangelii, in extrema parte, est sacellum sub invocatione eiusdem Sanctissimae Virginis, levi vilo serico contexta. Altare est lateritius [c. 867v] cum lapide sacro inserendo, ac necessariis ornatum". ASV, *Congr. Visita Apostolica*, 113, num. 12 (Sant'Angelo in Borgo, 1710), c. 2v: "De altare beatissimae Virginis. Hoc altare est constructum a latere sinistro ingressi principalis, in sacello munito cancellis ferreis; imago beatissimae Virginis Mariae cum puero

verificati in precedenza, permettono di correggere l'indicazione del suo ritrovamento in un punto imprecisato del Passetto nel 1825 al di sotto di uno scialbo: tale notizia, della quale non sono riuscito a recuperare la prima origine, appare quindi priva di fondamento.<sup>395</sup> La venerazione dell'immagine culminò durante il pontificato di Leone XII (1823-29), quando le fu assegnato il titolo di *Refugium peccatorum*; successivamente fu incoronata dal Capitolo di San Pietro in Vaticano l'8 dicembre 1926.<sup>396</sup>

Attualmente la *Madonna col Bambino*, che mantiene ancora la struttura leggermente concava della superficie muraria in cui è stata dipinta, è in uno stato di conservazione mediocre, con perdite di materia nella parte inferiore, così da mostrare la rete metallica e lo spesso strato di gesso in cui era stata affogata al momento dello stacco, effettuato durante un non meglio documentabile intervento conservativo, ma riconducibile con buona verosimiglianza alla demolizione della chiesa nel 1939-40. Una datazione di massima attorno al 1475 o poco prima, al pari delle tavole di New York e di Perugia (figg. 97 e 99), mi sembra ragionevole: permette di visualizzare il passaggio dalle forme dichiaratamente pierfranceschiane, ma già in lenta evoluzione della *Madonna della Consolazione*, a una prima rielaborazione della pittura di Melozzo quale appare nel *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100).

#### Bibliografia:

Forastieri 1984, pp. 45-50.

---

Jesu pictura exprimitur super muro, et circum ornatum nobili opere ligneo inaurato; in reliquis altare splendide fulget. Mandavit amoveri lapidem sacrum, et iterum reponi, ita ut non distet a facie altaris spatio longius unciarum octo; sic vero insertus, ut aliquantulum emineat, unde eius limites a sacerdote celebrante facile dignosci possint”.

<sup>395</sup> Forastieri 1984, p. 45.

<sup>396</sup> Sulla compagnia di San Michele arcangelo si veda lo *Statuto della venerabile Compagnia di San Michele arcangelo ai Corridori di Borgo* del 1878, e si confrontino in particolare gli statuti del 1820, in cui la *Madonna* non ha ancora il titolo *Refugium peccatorum*, con quelli del 1884, in cui invece esso compare.

16. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Metropolitan Museum of Art, New York.

1475 circa.

Tempera su tavola, 37,8 x 27,3 cm (con la cornice), 35,9 x 25,7 cm (solo la tavola).

Inv. num. 41.190.9

Fig. 97.

Esposizioni: Baltimora 1935; Pasadena 1947.

Il dipinto raffigura la Madonna che allatta il Bambino vestito con un semplice panno che ne cinge la vita e seduto comodamente su un cuscino. Egli è collocato sul limite prospettico della composizione, al di sopra di un piano dal quale illusivamente sporgono le piccole gambe. Al contempo la profondità è sondata da un ampio gesto del braccio destro della madre, che forma una sorta di incavo in cui si inserisce la gracile ma sgambettante figura del Cristo (un espediente già utilizzato nella *Madonna della Consolazione*: fig. 72). Il volto della Vergine appare “spellato” da una pulitura eccessiva, che ha portato in vista il secco disegno dei particolari anatomici: si confronti lo stato di conservazione attuale rispetto a quello desumibile dalla foto dei primi anni del Novecento, che pure mostra la superficie non esente da ritocchi. Il fondo oro e i punzoni delle aureole (si noti lo scorcio in prospettiva di quella del Bambino) sono conservati mediocrementemente; è invece ancora leggibile la pittura del panneggio del manto della Vergine, specie nel risvolto della manica sinistra. La tavola è entrata nella collezione del Metropolitan grazie al lascito Blumenthal del 1941 (Cavallaro 1992).

L’opera fu pubblicata nel 1911 da Federico Mason Perkins dopo l’acquisto dalla collezione fiorentina di Luigi Grassi da parte di George Blumenthal; lo studioso l’assegnò al pittore con una datazione alla seconda metà degli anni settanta, e la critica successiva ha sostanzialmente accolto la proposta (Noehles 1973, Hedberg 1980, Cavallaro 1992 e 2013, Paolucci 1992).

Gli studiosi hanno basato la lettura stilistica (e la conseguente collocazione al 1475-80) impostando il confronto con il *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100), con il

quale la tavoletta condivide il simile disegno adottato per il volto della Madonna. Se però si considera il tipo fisico del Bambino, ancora gracile e in linea con quanto visto nelle opere scalabili tra la seconda metà degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta (figg. 53-56, 72 e 95), ci si accorge, a mio giudizio, che questa tavola, come quella della Pinacoteca Nazionale di Perugia (fig. 99), segna un avvicinamento alle forme fondane, e non il loro superamento.

La *Madonna* in questione si confronta bene con quella proveniente dalla chiesa di San Michele arcangelo ai Corridori di Borgo anche per lo schema dei panneggi, poiché in entrambe le figure è costruito attraverso spezzature geometriche rettangole e acutangole, in cui le parti in luce sono rilevate da sottili colpi di pennello, quasi a rendere metallica la consistenza dei tessuti.

#### Bibliografia:

Mason Perkins 1911, pp. 36-37; Bloch 1926, tav. XXXV s. p.; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, p. 258; Negri Arnoldi 1964, p. 210; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 33 p. 187; Zeri 1976, p. 165; Hedberg 1980, num. 23 p. 171; Cavallaro 1992, num. 10 p. 187; Paolucci 1992, num. 10 p. 52; Frinta 1998, I, pp. 171-172; Cavallaro 2013, p. 26.

17. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

1475 circa.

Tempera su tavola, 82 x 42 cm (con la cornice); 41 x 30,5 cm (senza la cornice).

Inv. num. 109.

Iscrizioni: NON TIBI SIT GRAVE DICERE MATER AVE (nello zoccolo della cornice).

Fig. 99.

Esposizioni: Terni 2009.

La tavola è provvista ancora della sua carpenteria originale: un tempietto all'antica nel cui architrave è dipinta una teoria di testine dorate di angeli su fondo rosso, con la colomba dello Spirito Santo dipinta nel timpano. La Madonna sorregge il Bambino benedicente seduto su un gradino dalla sobria modanatura; si noti, al pari della tavola del Metropolitan di New York (fig. 97), la studiata composizione prospettica per cui il gesto delicato della madre che tiene tra le dita della mano il piedino del Bambino produce l'ombra portata sullo sgabello, accrescendo l'illusività dello spazio pittorico. Il fondo oro è originale, e va rilevato l'impiego del disegno per la decorazione dell'aureola della Vergine simile a quello della già citata *Madonna* newyorkese. Al di là di questo, la superficie pittorica appare impoverita specie nel volto di Maria, il cui manto è stato completamente ridipinto alla metà dell'Ottocento (Delogu in Terni 2009).

Quest'opera fu acquistata dal Comune di Perugia nel 1884 per la raccolta civica da tale Galassi e assegnata al pennello del Gozzoli (Lupattelli 1885). Fu invece Berenson a restituirla ad Antoniazio nel 1909, smentito però da Okkonen (1910) e da Venturi (1913). Se si eccettua la confusionaria cronologia del 1461 del Van Marle (1934), la tavola è stata confermata nel catalogo del pittore con una datazione al 1475 proposta da Negri Arnoldi (1965) e accettata da tutta la critica successiva (Noehles 1973, Hedberg 1980, Cavallaro 1992 e 2013, Paolucci 1992). Benché il volto della Vergine sia malamente giudicabile, ci sono tutti gli elementi utili per

inserire anche questa tavola all'interno del ristretto gruppo di opere che precede di poco il *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100), mostrando in questo caso il tipo fisico del Bambino pressoché identico a quello fondano, segno che forse si è leggermente oltre i Bambini dell'Annunziata e del Metropolitan (figg. 96 e 97), ancora costruiti sulla tipologia impiegata largamente nella seconda metà degli anni sessanta.

#### Bibliografia:

Lupattelli 1885, p. 13; Berenson, *Indici* 1909, p. 135; Okkonen 1910, p. 52; Venturi 1913, n. 1 p. 286; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Cecchini 1932, p. 70; Van Marle 1934, p. 250; Santi 1955, p. 21; Negri Arnoldi 1965, p. 227; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 32 p. 186; Hedberg 1980, num. 26 p. 173; scheda di Gaburri in Perugia 1983, p. 66; Santi 1985, pp. 64-65; Cavallaro 1992, num. 9 p. 186; Paolucci, num. 11 p. 53; Cannatà in Roma 2008, p. 180; scheda di Delogu in Terni 2009, num. 20 p. 138; Cavallaro 2013, p. 26.

18. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino adorata da Onorato II Caetani, e i santi Pietro e Paolo*, Cappella della Croce, chiesa di San Pietro, Fondi.

1476.

270 x 163 cm (insieme); 163 x 97 cm (centrale); 163 x 70 cm (ciascun laterale).

Iscrizioni: ANTONATIVS ROMANVS PINXIT' (nello zoccolo del trono della Vergine); HONORATVS CAietanVs SEGVNDVS DE ARAGONIA FVNDORVM COMES REGNI siciILIE LOGOTHEta ET PROTHONO/TARIVs Collateralis Consiliarius AD HONOREM DEI eiusQue MATRIS PISSIME HOC FIERI FECIT [\*\*\*] (lungo il bordo inferiore dei tre pannelli).

Figg. 100 e 102.

Esposizioni: Gaeta 1976; Fondi 1981; Roma 1984; Roma 1988; *Antoniazzo Romano* 2013.

Il trittico raffigura nella tavola centrale la Madonna in trono col Bambino e il committente Onorato II Caetani conte di Fondi; nel pannello sinistro è dipinto san Pietro e in quello di destra san Paolo. Delle quattro lesene che componevano la carpenteria lignea sopravvive oggi solo quella di destra: a seguito del furto dell'opera nel 1977 tre risultarono disperse, e quella di sinistra fu realizzata *ex novo* dopo il ritrovamento del 1983 per riequilibrare la composizione (Cavallaro 1992). Verosimilmente l'insieme è mancante della trabeazione, ma non sappiamo se al di sopra vi fosse un timpano (figurato o meno). L'opera nel corso dei secoli ha subito vari spostamenti, fino all'attuale collocazione nella Cappella della Croce a partire dal 1901: alla fine del XVI secolo era alla parete di fondo del coro, e le erano state aggiunte due ante richiudibili con i santi Onorato e Mauro; presso l'altar maggiore (per il quale, aggiungo, fu forse espressamente commissionata) la vide invece l'abate Costantino Caetani intorno al 1603 (Pesiri 2014). Lì si trovava nel 1817, quando alcuni baroni di Fondi spararono al prete durante la celebrazione, perforando anche la tavola (Colino 1901).

Prima del restauro del 1983 l'unica iscrizione visibile era quella nello zoccolo del trono della Vergine: a essa si fece costante riferimento a partire dalla segnalazione dell'opera fattane da Schultz nel 1860. La lunga dedica che è emersa al di sotto della cornice delle tre tavole è purtroppo lacunosa, ma è recentissimo il ritrovamento della memoria scritta dell'abate Caetani da parte di Giovanni Pesiri (2014), così che è stato possibile integrare le parti mancanti, e soprattutto recuperare la data di licenziamento dell'opera: il 10 maggio del 1476.<sup>397</sup> Quest'acquisizione documentaria mette fine alla lunga e travagliata disputa sulla datazione del trittico, inizialmente legato alla tarda attività di Antoniazio (Fogolari 1902, Venturi 1913, Van Marle 1934). Tale posizione critica derivava dall'apparentamento della commissione agli anni della pala destinata alla cappella di Giordano Gaetani, cugino di Onorato II e arcivescovo di Capua, tradizionalmente datata 1489. La svolta negli studi si deve a Negri Arnoldi (1965), che intuì che il trittico fondano andava collocato quando Onorato II attendeva all'abbellimento della chiesa di San Pietro, e quindi precedentemente al 1479, anno in cui si aprì il lungo cantiere della chiesa di San Francesco che catalizzò tutte le energie economiche del conte. La datazione fu circoscritta ulteriormente dalla Noehles (1973, p. 57), che colse la precoce ripresa dell'opera nella *Madonna in trono col Bambino e santi* in collezione Vitetti a Roma (fig. 364), datata 1478. Non solo, la studiosa evidenziò che nella posa araldica del Caetani Antoniazio comprese intimamente l'importanza della composizione dipinta da Melozzo per la biblioteca di Sisto IV (fig. 101), motivo per cui datò l'opera al 1475 circa. Sebbene nel trittico in questione si faccia costante riferimento all'influsso della pittura dei fratelli Ghirlandaio (Negri Arnoldi 1965, Cavallaro 1992 e in *Antoniazzo Romano* 2013, Paolucci 1992), è altrettanto vero che l'opera segna il punto più alto del primo accoglimento della lezione di Melozzo da parte di Antoniazio. La rielaborazione della pittura del forlivese traspare a livello compositivo, come già evidenziato, nella posa araldica di Onorato II (se ne noti la forte vocazione naturalistica), e nella scelta di scorciare le figure del san Pietro, del san Paolo e del Bambino in leggerissimo sottinsù. Anche la struttura del panneggio dei manti dei

---

<sup>397</sup> Questo fondamentale recupero è stato anticipato dalla Cavallaro (in *Antoniazzo Romano* 2013, p. 84), da cui ho trascritto la parte finale dell'iscrizione: "Hoc fieri fecit opus anno domini MCCCCLXXVI, mense Madii, indictione X".



due Apostoli è costruita magistralmente attraverso complicate geometrie acutangolo, in cui le spezzature si fanno dure e rilevate da bagliori metallici, potenziando la monumentalità dei corpi: l'esempio dell'abside dei Santi Apostoli è imprescindibile per comprendere quanto dipinto per Fondi. Le fattezze della Vergine si pongono in continuità con quanto visto nella *Madonna col Bambino* dell'Annunziata (fig. 95), nella *Madonna col Bambino* del Metropolitan di New York (fig. 97) e di quella di Perugia (fig. 99), così come l'anatomia del Bambino è la perfetta prosecuzione di quanto inizialmente sperimentato nella *Madonna della Consolazione* (fig. 72). La ricerca dell'illusione della profondità, della plasticità dei corpi che risaltano sul fondo oro, è ancora centrale per il pittore: l'influenza della pittura dei Ghirlandaio si ravvisa nell'ingentilimento dei volti, ma è più chiaramente riscontrabile nelle opere eseguite tra la seconda metà degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta.

#### Bibliografia:

Schultz 1860, II, p. 133; Muntz, 1879, n. 4 p. 30; Bertolotti 1883, p. 15; Bertolotti 1883<sup>b</sup>, p. 223; Conte Colino 1901, pp. 172-175; Fogolari 1902, p. 188; Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Venturi 1913, p. 263; Longhi 1927, p. 253; Berenson, *Indici* 1932, p. 23; Van Marle 1934, p. 279; Negri Arnoldi 1965, pp. 225-227; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, pp. 54-58, num. 3 pp. 160-162; scheda di Casanova in Gaeta 1976, pp. 54-55; Hedberg 1980, num. 13 p. 164; Vasco Rocca 1981, p. 74; scheda di Cannatà in Roma 1984<sup>b</sup>, pp. 3-4; Cavallaro 1992, num. 8 pp. 185-186; Paolucci 1992, num. 13 p. 56; Cavallaro 1997<sup>b</sup>, p. 40; Ferrara 2009, pp. 35-37; Di Simone 2010, pp. 222-224; De Simone in Forlì 2011, pp. 195-196; Salvatore 2011, p. 25; scheda di Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 9 pp. 84-85; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 298-299; scheda di Cavallaro in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, num. 8.5 pp. 298-300; Cavallaro 2014, pp. 73-82; Pesiri 2014, pp. 99-101.

19. Antoniazio Romano, *San Francesco*, già New York, asta Christie's del 29 gennaio 2014.

1477-80 circa.

Tempera su tavola trasferita su tela, 160,2 x 59,6 cm.

Iscrizioni: CLEMENS BRIGANS DE COLUMNA (sul finto zoccolo della base).

Fig. 103.

Esposizioni: New York 1947; Charlotte (North Caroline) 1956; Londra 1959; Londra 1974; Londra 2003; New York 2014.

Il san Francesco, dai canonici attributi iconografici, è dipinto a figura intera di tre quarti, con il capo leggermente inclinato verso sinistra e le labbra dischiuse; l'espressione è dolcemente patetica. Egli poggia i piedi nudi su un piano di colore rosa e si staglia su un fondo nero (forse frutto della ridipintura dovuta al logoramento della decorazione in oro?). Nel catalogo della Cavallaro (1992) l'opera è descritta come eseguita su tavola, mentre nelle schede dei due successivi passaggi d'asta (Londra 2003, num. 78; New York 2014, num. 128) è segnalato il trasporto su tela, che dunque, prendendo per buone le parole della studiosa, dovrebbe essere avvenuto tra il 1992 e il 2003.

La tavola è stata resa nota agli studi con l'attribuzione ad Antoniazio Romano da Federico Mason Perkins (1910), quando era da poco stata acquistata da Dan Fellows Platt (1873-1937) per la propria collezione di Englewood (New Jersey). La storia successiva è sostanzialmente un continuo passaggio da un antiquario all'altro, nell'attesa di una stabile collocazione che a tutt'oggi l'opera non ha trovato. Nel 1947 era in vendita nella galleria Wildenstein di New York (num. 36), nel 1959 presso la medesima galleria a Londra (num. 13), poi presso Helikon nel 1974, e ancora sul mercato, questa volta da Christie's, nel 2003; per un breve periodo è posseduta da un collezionista privato di Princeton (Cavallaro 2013), ed è tornata infine sul mercato nel gennaio del 2014 da Christie's a New York. Considerando che l'opera proviene da Tivoli, non si spegne la speranza che in un più che probabile futuro passaggio d'asta l'amministrazione cittadina provi a ricondurla al suo contesto

d'appartenenza, manifestando una sensibilità che finora è mancata agli ambienti più attenti alla conservazione storico-artistica del panorama romano e laziale.

La critica ha sostanzialmente accolto la proposta di Mason Perkins, ma solo di recente è stato recuperato il contributo critico di Bruno Forastieri (Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013), che già dal 1991 aveva fatto luce sulle vicende più antiche del dipinto e sulla cronologia della commissione. Fin allora infatti ci si era fidati dell'ipotesi di Hedberg (1980), secondo cui Antoniazzo avrebbe realizzato la commissione per la cappella privata del palazzo tiburtino di Clemente Brigante Colonna (m. 1481), dove l'opera sarebbe rimasta fino alla vendita avvenuta nel 1901. In realtà Forastieri, recuperando la fonte di frate Casimiro da Roma del 1744, ne ha ricostruito la provenienza originaria dalla cappella funebre del Brigante, che a partire dal 27 gennaio 1477 aveva preferito alla Cappella di San Bernardino nella chiesa di Santa Maria Maggiore il contiguo sacello intitolato ai santi Michele arcangelo e Francesco.<sup>398</sup> Forastieri ha rintracciato alcune attestazioni della presenza della tavola in chiesa fino al 1886, ed è verosimile che in quella data fosse trasferita altrove o venduta. Assestare la cronologia dell'opera tra il 1477, per via della scelta di effigiare il santo cui era dedicata la nuova cappella, e il 1480 circa, cioè poco prima della morte del Colonna, mi sembra dunque la scelta migliore, in quanto la pittura è sostanzialmente in linea con il trittico realizzato per Onorato II Caetani (1476). La figura del san Pietro di Fondi (fig. 102) e quella del san Francesco presentano le stesse spezzature delle pieghe lungo le maniche, nonché simili profondi scavi tubolari nelle vesti. Rispetto all'opera di Fondi, qui Antoniazzo si è provato nel realizzare un ritratto "parlante" del santo: questa è una tra le prime attestazioni della prassi da lui largamente impiegata nel corso degli anni ottanta del secolo.

---

<sup>398</sup> Casimiro Romano 1845, p. 489: "Dopo questo tempo [la Cappella di San Francesco] passò in Clemente Briganti Colonna, il quale nell'anno 1477 a dì 27 gennaio *cessit omnia iura quae habebat super Cappella Sancti Bernardini, sita in ecclesia Sanctae Mariae Maioris, iuxta aliam cappellam dicti Clementis sub vocabulo Sancti Michaelis Archangeli et Sancti Francisci*. Credesi che questo Clemente vi facesse colorire la tavola esprimente il nostro padre serafico Francesco, che ora è stata collocata nel coro su la porta per cui si passa al campanile, siccome apparisce dalla sua arma e nome che a' piè di tal dipintura si veggono. L'istesso Clemente dichiarò l'anno 1481 nel suo testamento di voler essere quivi

Bibliografia:

Bulgarini 1848, p. 78; Mason Perkins 1910, p. 100; Longhi 1927, p. 256; Berenson, *Indici* 1932, p. 22; Van Marle 1934, p. 254; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 58 p. 207; Hedberg 1980, num. 19 p. 168; Forastieri 1991, pp. 3-15; Cavallaro 1992, num. 14 pp. 189-190; Paolucci 1992, num. 22 p. 87; Cavallaro 2013, p. 31.

---

seppellito, qualora nella sua morte non fosse restaurata la sua sepoltura posta nella chiesa di San Biagio presso della sagrestia”.

20. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e il committente*, Museum of Fine Arts, Houston (Texas).

1476-80 circa.

Tempera su tavola, 99,4 x 72,9 cm (con la cornice); 47,6 x 37,9 cm (la sola tavola).

Inv. num. 44.551.

Iscrizioni: AVE MARIA GRATIA PLENA (nello zoccolo della cornice).

Fig. 104.

Esposizioni: New York 1923.

Questa tavola ha ancora la carpenteria originale in forma di tempio all'antica, la cui struttura ripropone con minime varianti quanto già visto nella tavola della Pinacoteca Nazionale di Perugia (fig. 99). La Madonna, al di là del parapetto di colore bianco, sorregge il Bambino con la mano sinistra, mentre questi accenna un passo e si stringe dolcemente al collo della madre; entrambe le figure guardano intensamente verso l'osservatore. All'estremità sinistra della tavola è dipinto il committente in dimensioni ridotte, inginocchiato e a mani giunte: la severità del profilo e l'attenzione al più minuto dettaglio naturalistico ne fanno un esempio della ritrattistica di Antoniazio affine all'Onorato II di Fondi (fig. 100). La punzonatura delle aureole è simile nel disegno a quella impiegata per la tavola del Metropolitan (fig. 97), per quella di Perugia e per la Madonna di Fondi. A giudicare dalle fotografie, infine, l'opera sembra in uno stato di conservazione più che discreto. È stata pulita nel 1956-57, e poi ancora nel 1969; risale al 1985 un esame radiografico (Wilson 1996, ma senza pubblicazione delle lastre).

Agli inizi del Novecento la tavola era in collezione Testa a Firenze, e nel 1921 venne acquistata da Percy Straus per la propria raccolta di New York, dove fu prontamente riconosciuta ad Antoniazio Romano da Mason Perkins; con tale attribuzione fu esposta alla mostra del Metropolitan Museum del 1923 (Wilson 1996). La pubblicazione ufficiale si deve però a Roberto Longhi (1927), che riconobbe in quest'opera uno dei vertici della produzione di Antoniazio della prima maturità, tutta imbevuta della lezione dei fratelli Ghirlandaio. Da allora la tavola è

stata accettata nel catalogo del pittore, e si può concordare con Hedberg (1980) quando afferma che da questo modello insuperato discesero le repliche eseguite con minime variazioni dalla bottega e dei seguaci tra la fine dell'ottavo e l'inizio del nono decennio. La questione della cronologia dell'opera si intreccia con l'errore storiografico della collaborazione tra Antoniazio e Domenico e Davide del Ghirlandaio in Vaticano nel 1475: avendo appurato che ciò non è documentato in nessun modo dalle fonti, la datazione simbolica al 1475 proposta dal Longhi perde di effettiva consistenza, e ciò mi porta a considerarne più larghi i tempi d'esecuzione, cioè di poco successivi al *Trittico Caetani* di Fondi.

#### Bibliografia:

New York 1923, num. 24, p. 8; Burroughs 1923, p. 108; Longhi 1927, pp. 232-233; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, p. 258; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, p. 39; Negri Arnoldi 1964, n. 9 p. 211; Negri Arnoldi 1965, n. 9 pp. 242-243; Boschetto 1967, p. 86; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Toesca 1968, p. 64; Noehles 1973, num. 27 pp. 183-184; Palumbo 1973, p. 59; Hedberg 1980, num. 15 p. 165; Cavallaro 1984, p. 345; Zeri 1988, p. 120; Cavallaro 1992, num. 11 pp. 187-188; Paolucci 1992, num. 9 p. 50; Tiberia 1992, p. 50; Wilson 1996, pp. 244-254; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 283.

21. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Detroit Institute of Arts, Detroit.  
1476-80 circa.

Tempera su tavola, 41 x 31 cm.

Inv. num. 22.11.

Figg. 105 e 106.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938.

Questa tavola, destinata verosimilmente alla devozione privata per via delle dimensioni contenute, raffigura la Madonna al di là di un parapetto su cui sgambetta il Bambino, che teneramente si aggrappa al collo della madre. Si noti il dettaglio naturalistico dei pomi (una pera, una mela e due ciliegie) poggiati nella parte destra del parapetto, e il pentimento all'altezza della manica destra. L'opera nello stato attuale è ingiudicabile a causa della impietosa pulitura della superficie avvenuta prima del 1938 (appare infatti già rovinata nel catalogo della mostra forlivese), per cui bisogna rifarsi al materiale fotografico anteriore per darne una valutazione il più possibile oggettiva (fig. 105).<sup>399</sup>

Il Detroit Institute of Arts acquistò l'opera nel 1922 dall'antiquario Fritz Steinmeyer di Lucerna, e già nel catalogo del museo del 1930 essa recava la corretta attribuzione ad Antoniazio Romano con una datazione al nono decennio del secolo. Inserita negli *Indici* del Berenson (1932), è stata confusamente assegnata alla fase giovanile del pittore dal Van Marle (1934), che ne ha proposto un'improbabile datazione al 1461. Forse a causa del pessimo stato di conservazione l'opera è stata successivamente scalata tra i prodotti di bottega del maestro (Hedberg 1980, Cavallaro 1992, Paolucci 1992), ma credo che tale posizione debba essere rimeditata alla luce di quanto si osserva nelle fotografie *ante* 1938. Il volto grazioso della Madonna è in linea con quanto espresso nella tavola di Houston, e il Bambino è in

---

<sup>399</sup> Una fotografia dell'opera prima della pulizia è in Van Marle 1934, ma solo Noehles 1973 sembra averla presa in considerazione. Un'ulteriore foto si trova nella fototeca della Fondazione Zeri (num. 54691), e un'altra è nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (num. 49070): in entrambe la tavola presenta anche una carpenteria lignea in forma di tavola quadra.

sostanza frutto del medesimo disegno, qui impiegato in controparte. I più minuti dettagli naturalistici, quali la definizione dei singoli capelli, i bagliori nelle pupille della Madonna, la carnosità delle mani, la sottile trasparenza del perizoma del Bambino ne fanno uno dei prodotti migliori usciti dal pennello di Antoniazio Romano, al vertice delle derivazioni eseguite dalla bottega e dai seguaci tra la fine dell'ottavo e l'inizio del nono decennio, come si vede bene dal confronto con le opere di Fermo e di Genova (figg. 110 e 111).

#### Bibliografia:

Heil 1930, p. 5; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 250; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 66 p. 48; Richardson 1944, p. 7; Boschetto 1967, p. 86; Fredericksen-Zeri 1972, p. 10; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 26 p. 183; Hedberg 1980, num. 78 p. 214; Zeri 1988, p. 120; Cavallaro 1992, num. 68 pp. 224-225; Paolucci 1992, p. 50; Cavallaro 2013, p. 26.



22. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, già Velletri, cappella del Palazzo Ginetti.

1476-80 circa.

Pittura murale staccata.

Fig. 107.

Un caso ben documentato di affresco staccato e trasportato fuori dalla città di Roma è quello della *Madonna col Bambino* della cappella del Palazzo Ginetti di Velletri, andata purtroppo perduta durante i bombardamenti del 1944 che distrussero parte dell'ala sinistra dell'edificio assieme allo scalone monumentale. Il palazzo tuttavia sopravvisse alla furia della guerra: fu demolito solamente nel 1961 per fare posto a nuove abitazioni. Di questa pittura murale, fugacemente citata dal Van Marle (1934), e altrettanto imprecisamente dalla Cavallaro (2013), esiste una foto risalente a una campagna dell'Istituto Luce, e pertanto bisognerà rifarsi a essa per approfondire la conoscenza di quella che a oggi è l'unica trasposizione a parete di schemi iconografici di Antoniazio di cui restano invece numerosi testimoni su tavola.<sup>400</sup>

Anche in questo caso i confronti migliori vanno istituiti con la *Madonna col Bambino* del Museum of Fine Arts di Houston (fig. 104), e ancor meglio con quella del Detroit Institute of Arts (fig. 105). Il perduto affresco proveniente da Velletri è dipinto partendo dallo stesso cartone utilizzato per quest'ultima composizione: le due pitture divergono solamente per la posizione della mano sinistra della Vergine, per l'orientamento delle braccia del Bambino, e più genericamente perché la *Madonna Ginetti* fu dipinta a figura intera all'interno di una sobria nicchia architettonica. Benché la fotografia non permetta di giudicarne appieno la qualità, ciò nonostante mi pare che questa non sia scadente a tal punto da dover essere esclusa dal novero delle opere di Antoniazio Romano e della sua bottega eseguite in un momento imprecisato attorno al 1480.

---

<sup>400</sup> Si tratta del negativo Luce C4838; una copia della fotografia si conserva nella fototeca della Biblioteca Hertziana di Roma.

Bibliografia:

Van Marle 1934, p. 303; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 285.

23. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi.

1476-80 circa.

Tempera su tavola, 66,7 x 44,5 cm.

Fig. 108.

Esposizioni: Assisi 1973

Questa tavola dalla forma cuspidata, in verità una tipologia assai rara nel catalogo di Antoniazio, raffigura la Madonna messa in abisso che stringe a sé il Bambino sgambettante sulla soglia della composizione. L'iconografia deriva da quella impiegata per la *Madonna col Bambino* di Houston (fig. 104), ma in questo caso le condizioni conservative sono tali per cui ogni giudizio sulla paternità dell'opera non può che restare sospeso.

L'opera faceva parte della collezione di Federico Mason Perkins, e successivamente è entrata a far parte del Museo del Tesoro di San Francesco, dove tuttora è esposta (Assisi 1973, Zeri 1988, *Catalogo del Museo del Tesoro di San Francesco* 2003). Lo stesso Mason Perkins attribuì l'opera alla bottega di Antoniazio Romano, e sostanzialmente tale posizione è stata ribadita dalla critica successiva (Hedberg 1980, Zeri 1988, Cavallaro 1992, Paolucci 1992).

Bibliografia:

Assisi 1973, p. 59; Hedberg 1980, num. 74 p. 212; Zeri 1988, num. 46 p. 120; Cavallaro 1992, num. 66 p. 224; Paolucci 1992, p. 50; *Catalogo del Museo del Tesoro di San Francesco* 2003, num. 56 p. 42.

24. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, già collezione Riemsdyk (?).

1476-80 circa.

Tavola.

Fig. 109.

Una fotografia di questa *Madonna col Bambino* si trova nella Witt Library di Londra, catalogata con la laconica e oscura indicazione “Riemsdyk”. È stata segnalata da Hedberg (1980) con l’assegnazione alla bottega del pittore, e dalla Cavallaro (1992) in quanto copia da Antoniazio.

La tavola è difficilmente giudicabile dalla fotografia londinese; ciò nonostante, al di là del cattivo stato di conservazione del volto della Vergine, le mani sembrano aver mantenuto parte dell’originario turgore. Il disegno del Bambino riprende stancamente il modello di Houston (fig. 104), di cui la tavola fornisce l’ennesima ripresa iconografica. La punzonatura delle aureole sembrerebbe simile a quanto visto nelle *Madonne* di Perugia (fig. 99), di New York (fig. 97), di Fondi (fig. 100) e di Houston.

Bibliografia:

Hedberg 1980, num. 106 p. 227; Cavallaro 1992, num. 67 p. 224; Paolucci 1992, p. 50.

25. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Pinacoteca Civica, Fermo.  
1476-80 circa.

Tavola, 44 x 34 cm.

Iscrizioni: MATER AMABILIS (nel listello aggiunto al di sotto della tavola).

Fig. 110.

Esposizioni: Fermo 1951; Fermo 2008.

La Madonna col Bambino, inserita in una cornice neorinascimentale, deriva da disegni impiegato dal maestro per la tavola di Detroit, qui tradotto in maniera più povera.

La tavola fu incamerata dalla Biblioteca Civica di Fermo a seguito del lascito testamentario di don Gabriele Filoni Guerrieri: nell'inventario del 1907 dei beni del prelado essa è indicata quale opera di scuola umbra del XVI secolo (Dragoni 2012, p. 83). Il Berenson nel 1909 la riportò correttamente all'ambito di Antoniazio, e a tal proposito è interessante segnalare due lettere che Umberto Gnoli inviò nel 1911 al direttore della biblioteca Luigi Sempronio, e che hanno come oggetto la tavola in questione: lo Gnoli era infatti giunto alle medesime conclusioni dello studioso americano, ma desistette dal pubblicare l'opera proprio perché arrivato "secondo" (Dragoni 2012). La semplicità della punzonatura e la forma incerta delle aureole, nonché la postura del Bambino, che pare affetto da lordosi, fanno percepire chiaramente la distanza dalla produzione ascrivibile al maestro, motivo per cui un'assegnazione alla bottega sembra essere più che ragionevole (Hedberg 1980, Cavallaro 1992, Paolucci 1992).

#### Bibliografia:

Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Serra 1925, p. 101; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Molajoli-Rotondi-Serra 1936, p. 250; Fermo 1951, num. 50 p. 17; Zampetti 1952, p. 89; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Hedberg 1980, num. 79 p. 214; Zeri 1988, p. 120; Costanzi 1990, num. 551 p. 165; Cavallaro 1992, num. 73 p. 226; Paolucci 1992,

p. 50; Fermo 2008, num. 6 p. 112; Dragoni 2012, pp. 87-88; scheda di Paparello  
in *Pinacoteca Comunale di Fermo* 2012, num. 7 p. 94.

26. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Galleria di Palazzo Bianco, Genova.

1476-80 circa.

Tempera su tavola, 47,3 x 36,3 x 2 cm.

Inv. num. PB 2697.

Fig. 111.

Esposizioni: Genova 1984.

Questa tavola, dalla superficie pittorica molto consumata (il manto blu è ridipinto), e dal fondo oro completamente abraso, deriva il suo modello dalla tavola di Detroit. Il verso è decorato con una finta incrostatura marmorea policroma a motivi geometrici (Di Fabio 1993); la cornice attuale risale all'ingresso della tavola nella collezione di Luigi Frugone (1862-1953).

L'opera è stata segnalata da Clario Di Fabio nel 1993, e al suo contributo critico si fa riferimento per la storia collezionistica del dipinto. Le notizie più antiche sono infatti sparse e fumose: il proprietario precedente la comprò dall'antiquario milanese Ferruccio Stefani qualche tempo prima del giugno 1922; questi a sua volta l'aveva acquistata dal mercante genovese Paolo Bossi; infine, in una lettera del primo giugno 1922 Stefani informava Frugone della provenienza francese della tavola (riportando le parole del Bossi). L'opera è stata incamerata dal Comune di Genova nel 1953 in seguito al lascito testamentario del collezionista, e per più di trent'anni è rimasta nei depositi di Palazzo Bianco. Va aggiunto infine che già nella mostra del 1984 essa fu esposta con la corretta attribuzione ad Antoniazio, e che in occasione della mostra sull'Aquila la Cavallaro ha proposto di assegnarla a un anonimo seguace antoniazesco di cultura umbro-romana.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un prodotto uscito dalla bottega di Antoniazio tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta, forse ben più ricco di quanto oggi appaia, almeno a giudicare dalla complessità e dalla ricchezza della punzonatura delle due aureole.

Bibliografia:

Genova 1984, p. 67; Di Fabio 1993; Cavallaro 2010, n. 12 p. 424; Cavallaro 2013, p. 26 e n. 41 p. 45.



27. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, già Roma, Procura di San Sulpicio.

1476-80 circa.

Tavola, 52 x 42 cm.

Fig. 112.

La *Madonna col Bambino* in questione risulta dispersa dal 1991 (Cavallaro 1992). Dal 1870 si trovava nei locali della Procura di San Sulpicio, stando alle parole della Noehles (1973), che per prima la pubblicò assegnandola alla bottega del pittore. Il disegno della punzonatura è simile a quello impiegato nella tavola di Houston, in quella già in collezione Riemsdyk (?), e in quella ad Assisi. La variante rispetto al disegno impiegato nella tavola di Detroit consiste in un uccellino tenuto stretto nella mano destra del Bambino. Pure in questo caso mi sembra ragionevole l'idea che si tratti di un'opera uscita dalla bottega del pittore tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta.

Bibliografia:

Noehles 1973, num. 28 p. 184; Hedberg 1980, num. 90 p. 219; Cavallaro 1992, num. 69 p. 225.

28. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, già collezione privata.  
1476-80 circa.

Tavola.

Fig. 113.

Antonio Boschetto rese nota questa *Madonna col Bambino* nel 1967, riconoscendo in essa un dipinto di Antoniazio derivante dalle ben più riuscite composizioni di Detroit e di Houston (figg. 104 e 105), e proponendo una datazione al 1480-85, valida secondo lo studioso anche per la tavola di Detroit. Successivamente è stata spostata nella produzione di bottega da Hedberg (1980), mentre è stata intesa genericamente come copia da Antoniazio dalla Cavallaro (1992). La superficie pittorica appare a tal punto martoriata che qui ci si limita alla sola constatazione della ripresa compositiva dalla *Madonna* di Detroit.

Bibliografia:

Boschetto 1967, pp. 86-87, Hedberg 1980, num. 109 p. 228, Zeri 1988, p. 120, Cavallaro 1992, num. 70 p. 225.

29. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, chiesa di Santa Maria Consolatrice, Nazzano (Roma).

1480 circa.

Pittura murale staccata.

Figg. 116-117.

Questa pittura murale raffigura la Madonna col Bambino seduta in un trono a spalliera, dietro il quale pende un ricco tessuto di broccato. L'opera, segnalata da Flaminia Santarelli (in Russo-Santarelli 1999), è incassata nella parete di fondo del presbiterio della chiesa parrocchiale di Santa Maria Consolatrice a Nazzano, ma è stato avanzato più di un dubbio sull'effettiva provenienza originaria da questo edificio (Rainaldi 2002). Il problema principale deriva dal fatto che la superficie concava dell'affresco mal si adatta alla struttura muraria del presbiterio della chiesa, delle cui vicende storiche peraltro sappiamo davvero poco.<sup>401</sup> Consacrata nel 1488

---

<sup>401</sup> In Rainaldi 2002 non si fa riferimento alle carte custodite nell'Archivio dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura, da cui trascrivo questo passo sulle vicende più antiche dell'edificio contenuto all'interno del volume intitolato *Stato generale di tutte le confraternite, cappellanie ecclesiastiche laicali, et opere, e legati, di Civitella San Paolo*: "[p. 1] Anno del Signore 1858. Descrizione e stato dei luoghi pii di Nazzano, compilato dal reverendo arciprete di Severino, d'ordine dell'illustrissimo e reverendissimo padre don Angelo Pescetelli, abate ordinario dell'abbazia di San Paolo fuori Roma. [...] [p. 5] Chiesa parrocchiale di Santa Maria. Niuna notizia positiva hanno lasciato, per quanto si sappia, i nostri maggiori intorno all'epoca della costruzione della fabbrica della chiesa parrocchiale di Santa Maria della terra di Nazzano. Sembra tuttavia che dovesse esistere altra chiesa sussidiaria per i bisogni urgenti del popolo oltre alla chiesa parrocchiale di Sant'Antimo, situata fuori dell'abitato in colle molto elevato, e però di non lieve incomodo, massime nelle stagioni d'inverno. [...] Ma questa seconda chiesa, od oratorio, non era l'attuale di Santa Maria della Cintura, ma sibbene era [p. 6] la piccola cappella ad uso di oratorio esistente nella piazza presso la Rocca, dedicata a San Niccola, come risulta da molti atti dettati di ultima volontà del 1400, in cui si riunivano qui fratelloni componenti la confraternita detta di San Niccola [...]. Aumentata in seguito la popolazione, fu necessario edificare una chiesa più comoda, la quale servisse di parrocchia, invece dell'altra di Sant'Antimo, il che può essere avvenuto dopo il 1430, giacché da quest'epoca in poi non si fa più menzione negli antichi protocolli dell'oratorio di San Niccola, ma invece si trova la parrocchia di Santa Maria della Cintura. Ma, se non si può precisarsi l'epoca

alla Vergine Maria Assunta (sebbene nei documenti sia ricordata anche come Santa Maria della Cintola), dopo i lavori di metà Ottocento (conclusi nel 1853) patrocinati dall'abate di San Paolo fuori le Mura Simplicio Pappalettere, essa cambiò titolo in quello attuale: è possibile, pertanto, che in quell'occasione si collocasse presso l'altar maggiore la *Madonna col Bambino*, della cui provenienza non si hanno però notizie. Potrebbe essere arrivata a Nazzano da una cappella o da una chiesa del paese o del territorio limitrofo, ma allo stesso tempo non è da escludere che vi fosse trasferita da Roma.

Tralasciando il problema della provenienza, certo non di poco conto ma allo stato attuale irrisolvibile senza ulteriori approfondimenti archivistici, è certamente più produttivo considerare l'opera dal punto di vista delle qualità artistiche. I confronti migliori si hanno, su tutti, con la *Madonna col Bambino e il committente* del Museum of Fine Arts di Houston (fig. 104). Sebbene nella *Madonna col Bambino* di Nazzano si notino una leggera debolezza e gracilità, in particolar modo nella costruzione della testa del Cristo, allo stesso tempo la solidità delle anatomiche, l'andamento dei panneggi, nonché la grazia delle figure, fanno pensare a un'esecuzione all'interno della bottega del maestro, o quantomeno esemplata sui suoi migliori disegni. Stilisticamente tale pittura andrebbe inserita all'interno dell'insieme di opere successive al *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100) ma non ancora segnate dallo svelamento agli occhi di Antoniazio della decorazione della Cappella Sistina nei primissimi anni ottanta.

#### Bibliografia:

Russo-Santarelli 1999, p. 147; Rainaldi 2002, pp. 136-138.

---

esatta della edificazione della nuova parrocchia, come si accennò, è certo però il periodo della sua consacrazione [...]. [p. 7] Fu consagrada nel giorno sette maggio 1488, e i titolari sono la beata Vergine Maria, san Lorenzo levita e martire, san Biagio vescovo e martire. Se ne celebra l'anniversario il giorno dodici detto mese". Per una diversa (e non meglio documentata) data di fondazione dell'edificio nel 1410 si esprime invece Ricci 1939, p. 90; altre indicazioni (in verità minime) sulla chiesa di Santa Maria Consolatrice si trovano in Chiricozzi 1990, pp. 547-549, dove l'affresco non è menzionato in rapporto alla visita pastorale compiuta nel territorio di Nazzano nel 1574.

30. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e due angeli*, Norton Simon Museum of Art, Pasadena (California).

1480-83 circa.

Tempera su tavola, 53,3 x 41,9 cm.

Inv. num. F.1965.1.056.P

Fig. 129.

Esposizioni: Londra 1893; Londra 1899; Londra 1910; *Melozzo da Forlì* 1938.

La tavola, priva della sua cornice originale, raffigura la Madonna in abisso al di là di un parapetto dal bel marmo policromo, al di sopra del quale sta seduto il Bambino nudo e col capo dolcemente inclinato verso sinistra. La soluzione iconografica adottata per il gruppo sacro è in perfetta continuità con quanto visto nelle opere del pittore eseguite nel corso degli anni settanta. Al di là delle due figure si apre un paesaggio, segnato a sinistra da rocce aspre e da due sottili alberelli, e a destra da una lontana collina immersa nella luce atmosferica, al di sopra della quale pare di scorgere due torri. Nel cielo azzurro sono collocate simmetricamente due testine angeliche, dalle aureole messe in scorcio al pari di quelle della Vergine e del Cristo. A giudicare dalle foto l'opera sembra in discreto stato di conservazione.

La tavola fu acquistata a Roma da Charles Butler, che nel 1891 la vendette al collezionista londinese Robert Benson. Nel 1927 essa aveva tuttavia già passato l'oceano e si trovava a New York presso Duveen, da cui fu acquistata nel 1928 per Julius Hass di Detroit. Nel 1937 l'erede Lilian Henkel-Hass incaricò gli stessi Duveen di procedere a una vendita, e così l'opera finì nella collezione Trent McMath di Grosse Point Park (Michigan) fino al 1965, quando per la terza volta Duveen funse da intermediario per l'acquisto da parte della Norton Simon Foundation.

Il riconoscimento della mano di Antoniazio si deve al Berenson (1909): in precedenza, durante due esposizioni londinesi del 1893 (num. 117) e del 1899, la tavola era stata assegnata a Fiorenzo di Lorenzo. L'autorevolezza del conoscitore americano era tale per cui in occasione della mostra del Burlington Club di Londra

del 1910 (num. 2) fu accolta l'attribuzione ad Antoniazio, e inizialmente lo stesso Venturi (1913) fece propria la posizione del Berenson (con una datazione agli anni sessanta), salvo poi virare nel 1926 verso Melozzo da Forlì. Questo è l'anno in cui Longhi mosse i primi passi nello studio della pittura romana del secondo Quattrocento, e nel saggio su Lorenzo da Viterbo prima, e su Antoniazio poi (1927), egli confermò l'intuizione del Berenson, assegnando però l'opera alla seconda metà degli anni settanta. Da lì in poi la tavola è rimasta costantemente nel catalogo dell'Aquila (Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, Zeri 1953, Noehles 1973, Hedberg 1980, Paolucci 1992), sebbene si siano distinte alcune posizioni minori, tra cui ricordo il ritorno alla paternità di Melozzo da parte di Rezio Buscaroli (1938), l'assegnazione a un anonimo fiorentino affine al Baldovinetti di Negri Arnoldi (1965), la proposta del Maestro di Tivoli di Cannatà (1981), e l'iniziale assegnazione a un seguace di Antoniazio della Cavallaro (1992), la cui posizione si è spostata su Antoniazio in occasione della mostra romana del 2013. Il rapporto scoperto con la pittura di Melozzo è centrale nell'analisi stilistica della tavola fatta da Tumidei (1994), che ha pensato a un'esecuzione verso il 1475, precedente quindi le opere del museo di Houston, del Metropolitan di New York e di Perugia (per le quali ho già considerato il problema storiografico dell'attività romana dei fratelli Ghirlandaio in rapporto ad Antoniazio, al pari della cronologia da assestare nella seconda metà degli anni settanta).

L'idea che la tavola del Norton Simon Museum sia stata realizzata nei primissimi anni ottanta è stata avanzata da una parte della critica (Zeri 1953, Noehles 1973, Hedberg 1980, Cannatà 1981, Paolucci 1992), che ha scorto, assieme ai caratteri melozzeschi già ingentiliti dal contatto con la pittura dei Ghirlandaio, degli elementi che sono in rapporto con l'arrivo a Roma del Perugino. Non si riesce altrimenti a spiegare, ad esempio, il dettaglio tutto verrocchiesco della preziosa gemma che orna lo scollo della veste della Vergine, definita sin nel minimo dettaglio luministico. Ancor più innovativa risulta la vocazione naturalistica del paesaggio, in cui compaiono per la prima volta le caratteristiche colline "umbreggianti" e gli smilzi alberi che troveranno spazio in questi stessi anni nel *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (fig. 125) e nel fondale dell'*Assunzione della Vergine* del presbiterio della chiesa di San Giovanni Evangelista a Tivoli (fig. 157). L'intelligente datazione

dell'opera *ante* 1483 proposta da Cannatà (1981) in virtù della derivazione antoniazzesca dell'altare della chiesa dei Santi Vito e Modesto (fig. 122) mi sembra fornisca il termine utile per considerare la tavola di Pasadena all'interno di quel ristretto nucleo di pitture che testimoniano dell'arrivo a Roma di nuovi stimoli provenienti da Firenze, incarnati inizialmente dall'opera di Perugino per la cappella di Sisto IV in San Pietro in Vaticano nel 1479, e di lì a poco dalla Cappella Sistina.

#### Bibliografia:

Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Venturi 1913, p. 268 e 276; Catalogo Benson 1914, num. 42 pp. 83-84; Venturi 1926, pp. 49-51; Venturi 1927, p. 127; Longhi 1926, p. 58; Longhi 1927, p. 249; Van Marle 1934, p. 258; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 199 pp. 43-44; Zeri 1953, p. 247; Negri Arnoldi 1965, p. 230; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 36 p. 189; Hedberg 1980, num. 25 pp. 172-173; Cannatà 1981, n. 19 p. 55; Cavallaro 1992, num. 130 p. 257; Paolucci 1992, num. 28 p. 108; Tumidei 1994, p. 43; Cavallaro 2013, p. 32.

31. Antoniazio Romano, *San Sebastiano e due committenti*, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

1480-83 circa.

Tecnica mista su tavola, 179 x 107 cm.

Inv. num. 1465.

Figg. 125 e 127-128.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938; Forlì 2011; *Antoniazio Romano* 2013.

Il dipinto raffigura san Sebastiano legato alla colonna del martirio in una posa lievemente ancheggiante. Il pittore ha finto un marmo dalla squillante cromia, in cui prima dello “spellamento” della superficie pittorica si esaltavano le venature rosse e verdi. In primo piano sono collocati i due committenti, inginocchiati e a mani giunte, la cui posa araldica è in continuità con quanto visto nel *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100) e nella *Madonna* del Museo di Houston (fig. 104). Al di là delle tre figure si apre un paesaggio con le quinte naturali abilmente scalate in profondità e alternate a destra e a sinistra. Nelle due colline a sinistra sono dipinti alberi dai fusti sottili, e anche in questa tavola, come in quella del Norton Simon Museum (fig. 129), il monte più distante è immerso nell'azzurro dell'atmosfera. L'incauto restauro che ha portato alla perdita delle velature superficiali dei carnati risale al 1904: esso è la causa dell'emersione del verde di preparazione nei volti dei due personaggi e nella nuda figura di Sebastiano, in cui spiccano con violenza i fiotti di sangue delle ferite. Due altri interventi conservativi risalgono al 1982 e al 2009 (De Simone in Forlì 2011).

Adolfo Venturi nel 1903 acquistò la tavola per la galleria di Palazzo Corsini dall'antiquario Frascione di Napoli; nel 1919 essa passò poi in Palazzo Venezia, e nel 1953, infine, nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. La vasta bibliografia sull'opera si può raggruppare attorno a tre grandi temi largamente dibattuti nel corso del Novecento: il primo riguarda ovviamente la paternità dell'opera, e quindi la datazione; a esso si lega quello della provenienza originaria; e da ultimo si ha quello del riconoscimento storico dei due committenti.



Dando conto dell'acquisto nel 1904, Venturi propose il nome di Melozzo, e tale rimase la sua posizione, seppur via via sfumata, nei successivi interventi critici, fino all'ultimo in cui affermò, ma senza fornire motivazioni, che l'opera era stata lasciata incompiuta dal pittore (Venturi 1913, 1926, e 1927). Nel 1904 lo studioso segnalò una memoria dell'antiquario napoletano secondo cui i precedenti proprietari ne ricordavano la provenienza dalla chiesa romana di Santa Maria della Pace. Tornerò su questo punto a breve; bisogna ora segnalare che già nel 1906 Jacobsen spese il nome di Antoniazio Romano, seguito a ruota da Everett (1907) e da Giorgio Bernardini (1907), cui si opposero la De Schlegel (1909), che riprese il nome di Melozzo, e Schmarsow (1909), che ipotizzò invece l'esecuzione da parte di un anonimo seguace del forlivese. Ad Antoniazio pensò anche Longhi (1927), e possiamo dire che simbolicamente la diatriba sull'autografia nella prima metà del Novecento trovò la sua acme in occasione della mostra di Melozzo del 1938, dove l'opera comparve come "attribuita ad Antoniazio Romano o a Melozzo da Forlì". Ma fu proprio grazie a quell'occasione di studio e di confronto che tutti i successivi interventi della critica conversero sul nome di Antoniazio, se si eccettuano l'assegnazione al fantomatico Maestro di Tivoli (Cannatà 1981) e l'iniziale propensione della Cavallaro (1984) per un'esecuzione nell'ambito di Melozzo.

L'indicazione della provenienza da Santa Maria della Pace si lega a doppio filo con la questione della cronologia, dal momento che Bernardini, spendendo il nome di Antoniazio, propose di riconoscere nella tavola la commissione per la cappella funeraria del segretario di papa Cybo, Pietro Altissen. La provenienza dalla Cappella Altissen e la data del 1491 divennero quindi un punto fermo nella fortuna critica dell'opera (Everett 1907, Muñoz 1908, Berenson 1909, Ricci 1911, Venturi 1913, Van Marle 1934; ma bisogna ricordare che già Longhi mise in dubbio quest'assunto). Inoltre Venturi (1913) accostò al pannello in questione il *San Fabiano* del Fogg Museum di Cambridge, parimenti assegnato a Melozzo, ritenendoli entrambi parte del perduto trittico dell'Altissen.

Il riconoscimento nel ritratto del più anziano personaggio di Pietro Altissen risale quindi a Bernardini (1909), che vi accoppiò quello di Guillaume des Perriers in quanto suo esecutore testamentario. Francesco Filippini (1938) si fece avanti a trent'anni di distanza proponendo di riconoscere nell'anziano Pietro Riario, a suo

dire responsabile della commissione del *San Sebastiano* nei primissimi anni settanta (e non nel 1491), accompagnato a sua volta da Galeazzo Maria Sforza. Tali posizioni furono sintetizzate da Gnudi nella scheda dell'opera alla mostra forlivese del 1938: egli fece definitivamente chiarezza sulla qualità della commissione Altissen del 1491, interpretando correttamente i documenti noti da tempo, e saggiamente sospese il giudizio sui due effigiati. L'ultima proposta è cosa recente: Daniele Ferrara (2009, e in *Antoniazzi Romano* 2013) ha identificato il ritratto dell'anziano in Onorato II Caetani del trittico fondano (1476), e lo ha quindi accoppiato col di lui figlio Pietro Bernardino, con la conseguente commissione dell'opera all'inizio dell'ultimo decennio del secolo. Quest'ipotesi è stata fatta propria da Gerardo De Simone (in Forlì 2011), che ha scorto nel paesaggio una veduta del lago di Fondi e delle sue montagne, ma ha datato l'opera al 1483 circa.<sup>402</sup> Il dipinto ha infatti un preciso *ante quem* nel 1483 degli affreschi antoniazzi della chiesa romana dei Santi Vito e Modesto, in cui il san Sebastiano riprende in controparte il santo della tavola Barberini (fig. 124), come già aveva compreso Bernardini pur travisando i fatti.

L'esecuzione nei primi anni ottanta sembra la più indicata per la tavola, dal momento che essa condivide con il *Trittico Caetani* di Fondi l'impostazione delle figure e l'intensa attitudine ritrattistica, frutto della sapiente mescolanza di attenzione al dettaglio naturalistico e sintesi psicologica dei caratteri degli effigiati. A ciò si aggiungano la resa del paesaggio assimilabile a quella della tavola di Pasadena, e i tratti somatici del san Sebastiano affini a quelli dell'Apostolo inginocchiato nella scena dell'Assunzione della chiesa di San Giovanni Evangelista di Tivoli (il quarto partendo da destra: fig. 157). A Tivoli rimanda la simile costruzione del paesaggio, in cui sono introdotti degli elementi naturalistici di marca umbra (gli alberi dal fusto sottile), che sono del tutto assenti dalla pittura di Antoniazzi dell'ottavo decennio. La posa ancheggiante del santo sembra porsi in successione rispetto alle composizioni del decennio precedente, ma non di tanto, vista l'ancora intensa fisicità di derivazione melozzesa delle figure. In sostanza una datazione affine a

---

<sup>402</sup> Mazzalupi 2013, n. 59 p. 18, pur dando per buona l'identità dell'anziano con Onorato II, ha scartato l'idea che il giovane sia identificabile in Pietro Bernardino a causa della tonsura ecclesiastica; ha quindi proposto di vedere in lui un altro figlio del signore di Fondi, il protonotaio apostolico Nicola Antonio.

quella ipotizzata per la *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum (fig. 129) mi sembra la migliore per spiegare il lento passaggio verso nuove forme suggestionate dalla presenza romana di Perugino tra la fine degli anni settanta e i primissimi anni ottanta, culminanti proprio nell'impresa pittorica del presbiterio della chiesa tiburtina di San Giovanni Evangelista.

Per concludere, l'originaria provenienza dell'opera resta ancora un mistero, e lo stesso vale per la committenza, dal momento che all'esame ravvicinato (in occasione della mostra del 2013) il ritratto dell'anziano della tavola Barberini difficilmente mi pare identificabile con Onorato II di Fondi. Non sembrano identiche né la forma del mento, né quella del naso, e neppure i cinque-sette anni che separano le due opere giustificano un invecchiamento tanto repentino (figg. 126 e 128). Conviene pertanto tornare alla posizione di Gnudi, e mantenere i due personaggi nell'anonimato.

#### Bibliografia:

Venturi 1904, p. 310; Jacobsen 1906, p. 104; Bernardini 1907, p. 17; Everett 1907, p. 296; Antonio Muñoz 1908, p. 180; De Schlegel 1909, p. 307; Schmarsow 1909, p. 498; Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Okkonen 1910, pp. 136-137; Ricci 1911, p. 13; Venturi 1913, pp. 14-16; Venturi 1926, p. 29; Longhi 1927, p. 247; Venturi 1927, p. 119; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, p. 254; Buscaroli 1938, p. 87; Filippini 1938, pp. 114-116; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, pp. 22-24; Toesca 1938, p. 320; Di Carpegna 1956, p. 18; Negri Arnoldi 1965, p. 229; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 54 pp. 202-204; Hedberg 1980, num. 37 pp. 179-180; Cannatà 1981, n. 19 p. 54; Cavallaro 1984, p. 345; Cavallaro 1992, num. 19 pp. 193-194; Paolucci 1992, num. 21 p. 84; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Cavallaro 1997, pp. 41-42; Ferrara-Micheletti-Santodonato 2009, pp. 35-43; scheda di De Simone in *Forlì* 2011, num. 38 pp. 195-196; scheda di Ferrara in *Antoniazio Romano* 2013, num. 10 p. 86; Mazzalupi 2013, n. 59 p. 18.

32. Antoniazio Romano e bottega, *Salvatore benedicente, i quattro Evangelisti e i Dottori della Chiesa* (nella volta), *la nascita e l'imposizione del nome al Battista* (nella parete destra), *l'Assunzione della Vergine* (nella parete sinistra), *le dodici Sibille* (nel sottarco d'ingresso), *san Domenico* (nel sottarco d'ingresso), chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli. 1481-83 circa.

Pittura murale.

Iscrizioni: EGO SVM LVX MVNDI VIA/ VERITAS Et VITA (nel libro del Salvatore); HOC MATEVS AGENS HOMINEM GENERALITER IMPLET (nel cartiglio del san Matteo); MARCVS VT ALTA FREMIT VOX PER DESERTA LEONVM (nel cartiglio del san Marco); IVRA SACERDOTII LVCA TENET ORE IVVENCII (nel cartiglio del san Luca); NATVRA VOLANS AQVILE VERBO PETIT ASTRA IOHANNES (nel cartiglio del san Giovanni); ASSUNTIO BEATE MARIE (al centro dell'Assunzione della Vergine); IOAN[n]es (nel cartiglio del san Zaccaria).

Figg. 133-141, 143-147, 149, 151, 154-155, 158-159, 161, 163, 166.

Questo ciclo pittorico occupa la volta e le pareti laterali del presbiterio della chiesa di San Giovanni Evangelista (precedentemente intitolata a san Cristoforo), nel Quattrocento sede dell'omonima confraternita che gestiva il vicino ospedale. Dopo poco meno di tre secoli di servizio caritatevole la confraternita fu soppressa nel 1729, e così la cura di entrambi gli stabili passò all'ordine ospedaliero di San Giovanni di Dio (Bulgarini 1848), che se ne occupò fino al 1923. La leggenda vuole che san Domenico in persona predicasse nella chiesa (Crocchianti 1726), motivo per cui egli è raffigurato nella parete sinistra del sottarco d'ingresso (fig. 138), e, secondo l'ipotesi inverificabile di Vincenzo Pacifici (1931-32), originariamente vi corrispondeva di fronte l'immagine di san Francesco.<sup>403</sup> Infine, la robbiana in terracotta invetriata che si ammira presso l'altare fu donata nei primi anni del Cinquecento da Vincenzo Leonini, prefetto della guardia a cavallo di papa Giulio II

---

<sup>403</sup> Per la presenza di san Domenico a Tivoli si veda Sesta 1924-25, pp. 59-64; per le vicende quattrocentesche della chiesa si rimanda a Pacifici 1922, che a suo tempo registrò le poche carte sopravvissute dell'archivio della confraternita.

(Crocchianti 1726).<sup>404</sup> La quadratura architettonica della parete di fondo e l'architettura dell'altare risalgono al 1724, quando il priore della confraternita, Domenico Croce, patrocinò il rinnovamento del presbiterio (Crocchianti 1726). Purtroppo le fonti più antiche sulla chiesa nulla dicono circa la precedente decorazione di questa parete: segnalo solamente la breve nota, ancora una volta di Pacifici (1933-34), che dava conto del recupero della quadratura al di sotto dello scialbo, e di non meglio precisati partiti decorativi in forma di foglie di quercia (che io non sono riuscito a individuare), da lui letti in relazione all'esecuzione delle pitture durante il pontificato di Sisto IV.

Nella volta (fig. 134), in cui si apprezzano ancora gli intensi colori del cielo azzurro e delle stelle dorate, il Salvatore benedicente è raffigurato centralmente in un clipeo (fig. 139), verso la cui cornice convergono le schematiche decorazioni floreali dei costoloni della volta. Nella vela al di sopra dell'*Assunzione della Vergine* sono raffigurati san Matteo e sant'Ambrogio (fig. 140), a cui si oppongono san Marco e sant'Agostino (fig. 141); nella vela dell'altare si trovano invece san Luca e san Girolamo, opposti alla vela di san Giovanni Evangelista e di san Gregorio Magno. La descrizione chiastica deriva dalla lettura dei cartigli degli Evangelisti, in cui sono iscritti, con alcune varianti, i quattro versi del *Carmen Paschale* di Caio Sedulio.<sup>405</sup> Per le iscrizioni delle dodici Sibille affrescate nel sottarco d'ingresso (fig. 137) si rimanda alla scheda della Cavallaro (1992, p. 271), in cui la loro iconografia è discussa approfonditamente. A tal proposito bisogna solo aggiungere che la prima trascrizione risale a Barbier de Montault (1874), il quale lesse vicino alla testa della Sibilla Agrippa la data del 25 marzo 1509 (intendendola quale termine dei lavori), da me tuttavia non rintracciata. Infine, Emil Mâle (1899) fu il primo a sottolineare la perfetta derivazione delle iscrizioni sibilline di Tivoli dall'opera di Filippo Barbieri, *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum*, di cui a Roma nel 1481 Giovanni Filippo de Lignamine dava alle stampe l'incunabolo. Da ciò deriva la

---

<sup>404</sup> Si vedano le sparse notizie contenute nel prospetto biografico del fratello Angelo Leonini compilato da Filippo Crucitti all'URL:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-leonini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-leonini_%28Dizionario-Biografico%29/).

<sup>405</sup> Sedulio-Huemer 2007, vv. 355-358, pp. 41-42.

scelta di fissare il *post quem* del ciclo tiburtino a questa data, scelta che va intesa, è chiaro, in maniera elastica.

L'*Assunzione della Vergine* (fig. 136) è inserita al di là della finta architettura prospettica, in cui nella parte bassa sono distribuiti i dodici Apostoli, sapientemente sistemati sul proscenio in modo da accrescere l'effetto di immersione nello spazio reale del presbiterio (fig. 157). Al di là delle figure si apre il vasto paesaggio rurale: nella collina di sinistra, a giudicare dalla maestosità della rocca, si dovrebbe riconoscere una veduta parziale di Tivoli (fig. 158), mentre la città in lontananza al di sotto della Vergine ha dei caratteri meno distinguibili, e potrebbe indentificarsi con una veduta ideale di Gerusalemme (fig. 159). Dalla collina di destra, invece, punteggiata di sottili alberi e bassi cespugli, emerge il busto di san Tommaso, decisamente fuori scala rispetto alle restanti figurine inserite nella veduta.

La parete con la *Nascita e l'imposizione del nome al Battista* è ridotta assai peggio per via dell'umidità (fig. 135), per cui conviene rifarsi innanzitutto alle vecchie foto del Gabinetto Fotografico Nazionale.<sup>406</sup> Le due scene sono inserite in un vano architettonico dal sapore decisamente poco romano, e mai più ripetuto dal pittore; ma ritornerò più avanti sul modello da cui Antoniazio trasse probabilmente ispirazione. La scena della *Nascita di san Giovanni Battista* occupa la porzione più ampia della parete (fig. 164): si scorge sant'Elisabetta seduta in un ampio letto, a riposo dopo le fatiche del parto, mentre tutt'intorno a lei quattro levatrici si affaccendano con il piccolo Battista. Nella porzione d'intonaco prossima all'ingresso, al di là del vano prospettico, san Zaccaria è assorto nella scrittura del nome del figlio (fig. 166); due figure, di cui quella più avanzata avvolta in un ampio manto di color arancio, partecipano alla scena indicando l'anziano padre.

La prima menzione del ciclo risale a Giovanni Carlo Crocchante (1726), che l'assegnò lucidamente al Perugino per via della forte componente umbra; su questa linea si incamminò la successiva letteratura locale, spendendo però il nome di Pinturicchio (Sebastiani 1828, Bulgarini 1848, Gori 1855, Rinaldi 1855, Del Re 1886). È interessante sottolineare che in tali scritti non compaiono mai indicazioni

---

<sup>406</sup> Foto GFN E38939 (intero), E38940 (particolare delle levatrici), E39841 (particolare del san Zaccaria).

utili per circoscrivere la datazione dell'opera, né tantomeno per chiarire le vicende della committenza, da ricondurre probabilmente alla confraternita che deteneva l'uso della chiesa. Eccettuato l'intervento di Barbier de Montault (1874), in cui egli fece il nome di Francesco Salviati per l'esecuzione delle Sibille (ma non sono riuscito a rintracciare la fonte dello studioso francese), il primo denso intervento critico risale ad Attilio Rossi (1904), che per primo spese il nome di Antoniazzo, responsabile secondo lo studioso dei cicli del ciborio di Urbano V, di Santa Croce in Gerusalemme e della Camera di Santa Caterina alla Minerva. In merito alla datazione egli, evidenziando i debiti nei confronti dei pittori all'opera nella Cappella Sistina, la proponeva verso il 1484. L'idea di Rossi fu sposata da Gottschewski (1908), da Berenson nei suoi *Indici* (1909, 1932, e 1968), e soprattutto da Longhi (1927), che lesse nel ciclo tiburtino il ritorno di Antoniazzo alla pittura di Piero della Francesca. Gli studi dei primi decenni del Novecento sono fondamentali per comprendere la genesi profonda del problema stilistico legato al Maestro di Tivoli (Cannatà 1981 e in Roma 1982): Okkonen (1910) prima, e Venturi (1913) poi, videro in questi affreschi la mano di un pittore fortemente impregnato di cultura melozzesa, ma di levatura assai più alta rispetto al maestro romano. I confronti, tutti ineccepibili, andavano nella direzione dell'abside dei Santi Apostoli e della Sacrestia di San Marco di Loreto, due opere la cui cronologia a quelle date era tutto fuorché limpida. Negli anni successivi l'illustre nome del forlivese infervorò a tal punto l'animo del Pacifici (1931-32), che egli lesse nella decorazione pseudocufica dell'asciugamano della levatrice la firma del pittore, nonché la data del 1475.<sup>407</sup> Van Marle (1934) riprese il nome di Antoniazzo, e ipotizzò un'esecuzione nel corso degli anni novanta; anche lo Gnudi (in *Melozzo da Forlì* 1938) restituì con fermezza gli affreschi al maestro romano, e con questo intervento si può chiudere la sintetica rassegna degli studi del primo Novecento. Ulteriori precisazioni per l'attribuzione ad Antoniazzo e al suo ambito sono venute da Negri Arnoldi (1964 e 1965), che ha lucidamente assegnato l'opera agli anni di più intenso melozzismo del pittore, verso il 1480-83, e dalla

---

<sup>407</sup> La smentita si ebbe poco dopo per mano di Federici (1930-32), che evidenziò l'inconsistenza paleografica di quella lettura. Ciò nonostante Buscaroli nel 1938 riconfermò il ciclo tiburtino a Melozzo anche sulla base della presunta firma rintracciata dal Pacifici.

Mortari (1965), che ha evidenziato i rapporti con la tavola della Pinacoteca di San Paolo fuori le Mura (fig. 194).

Il confronto tra il ciclo lauretano e quello di Tivoli è stato rimesso al centro dell'analisi stilistica dalla Noehles (1973), con la conseguenza di espungere il secondo dal catalogo di Antoniazio Romano. Negli anni in cui la studiosa scriveva, la presenza a Loreto di Melozzo era scalata assai in là nel percorso del maestro, e di conseguenza ipotizzare l'esecuzione delle pitture tiburtine da parte di Antoniazio ne comportava lo spostamento a date in cui la pittura dell'Aquila era già impregnata di delicatezze pinturicchiesche. La Noehles fornì quindi l'*identikit* di un anonimo maestro perfettamente a metà tra l'arte di Melozzo e quella di Antoniazio, capace di accordare spunti stilistici provenienti da entrambi (e proponendo dubitativamente di vedere in costui Giovanni del Segna). Hedberg (1980) è tornato invece ad Antoniazio in persona (ma con l'aiuto di collaboratori per le Sibille), e alla datazione compresa tra il 1485 e il 1490. Si giunge così ai problematici interventi di Cannatà (1981 e in Roma 1982), in cui si tratteggia, in parallelo con i dubbi a suo tempo espressi dalla Noehles, la figura di un maestro anonimo, debitore in egual misura della lezione di Melozzo e di Antoniazio. Il *name piece* di questo artista diventa proprio il ciclo di Tivoli, cui vengono accostate altre opere, su tavola e a parete, stilisticamente corrispondenti alla fase di maggior debito di Antoniazio nei confronti di Melozzo. La proposta di Cannatà è stata seguita da Scarpellini (2003), e in parte dalla Cavallaro (1992), che ha inizialmente assegnato le pitture a un seguace verso la metà degli anni novanta; poi, tornando sull'argomento in occasione della mostra di Antoniazio del 2013, e mantenendo la medesima datazione, ne ha spostato l'esecuzione all'interno della bottega del maestro. Non resta quindi che ricordare il parere di Tumidei (1994), che ha assegnato l'opera ad Antoniazio e alla bottega, riconoscendo alcuni collaboratori presenti a Tivoli negli affreschi del ciborio di Urbano V.

I riferimenti pittorici per gli affreschi di Tivoli sono molteplici e complessi: mostrano Antoniazio in uno dei suoi momenti più ispirati, all'opera per accordare lo stile maturato in quegli anni con il nuovo portato fiorentino giunto a Roma nei primi anni ottanta. Che il punto di stile stia oltre quanto eseguito nel *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100) e nel *San Francesco* già Wildenstein (fig. 103) per Clemente



Brigante Colonna, e sia sostanzialmente vicino al *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (fig. 125) e alla *Madonna col Bambino* già in collezione Benson (fig. 129), lo denunciano in primo luogo alcuni tipi facciali (si veda il san Sebastiano in rapporto all'Apostolo genuflesso alla sinistra di san Pietro nella scena dell'*Assunzione*), e i sistemi di panneggio adottati per gli Evangelisti e per i Dottori della Chiesa della volta, in cui le pieghe seguono dei motivi caratterizzati da spezzature geometriche e acutangolo, con scarse curve e occhielli "inamidati" (fig. 147). I manti, nell'adagiarsi sulle gambe, ne rilevano la forma fisica sottostante attraverso un sistema di piegature verticali appiombate, scandendo e definendo geometricamente lo spazio occupato dai corpi. In sostanza mi sembra che il pittore prosegua nel solco di quanto aveva già saldamente impostato nei santi laterali di Fondi, benché a Tivoli il campionario si arricchisca di disegni più complessi e articolati, chiaramente debitori del sempre più profondo rapporto con Melozzo nel corso della seconda metà degli anni settanta, e culminante, è bene ricordarlo, nella commissione per i nuovi ambienti della Biblioteca Vaticana tra il 1480 e il 1481. Il confronto a tre tra le teste del profeta Zaccaria di Loreto, del san Matteo di Tivoli e del san Vincenzo Ferrer della tavola del Museo di Santa Sabina (figg. 148-150) contribuisce a creare un ulteriore legame che indirizza verso il cantiere del ciborio di Urbano V, probabilmente apertosi di qui a poco. Oggi gli studi tendono ad anticipare la datazione della commissione lauretana ponendola nei primi anni ottanta, a rimorchio, cioè, dell'assegnazione del protettorato della Santa Casa a Girolamo Basso della Rovere (1477).<sup>408</sup> La questione è ancora lontana dall'essere risolta, ma quel che è fondamentale nell'ottica del ciclo tiburtino è che Antoniazio entrò in contatto diretto con Melozzo proprio in quegli anni: non è astruso pensare che durante il biennio 1480-81 egli copiasse disegni del forlivese da riutilizzare per le proprie commissioni; e furono forse gli stessi disegni che Melozzo stava approntando per Loreto, o che aveva appena riportato a Roma dopo il soggiorno marchigiano (figg. 151-152).

Passando ora alle scene dipinte nelle due pareti laterali, bisogna in primo luogo capire quali siano i riferimenti culturali che sottendono le scelte iconografiche: essi ci daranno la misura della direzione in cui si stava muovendo il genio onnivoro del

---

<sup>408</sup> I termini del problema sono stati ridiscussi recentemente da Salvatore 2011, pp. 112-114.

pittore. Alla parete destra l'insieme è saldamente racchiuso in un'architettura dipinta che dichiara la sua ascendenza fiorentina, e ciò si respira ancor più nella *Nascita del Precursore*. Qui Antoniazzo ha immaginato un interno domestico visibile attraverso una cortina scostata per più di metà parete, e colpisce su tutto la nicchia con il bel brano di natura morta al di là del letto di sant'Elisabetta, insieme allo stridio prodotto dall'invenzione di eleganti pettinature femminili rispetto alla resa abbastanza povera delle stesse. In un altro contesto geografico si sarebbe ipotizzato che il pittore all'opera stesse copiando un qualche fiorentino che trasferiva dettagli di moda contemporanea nelle sue pitture, e forse un'ipotesi del genere non è del tutto impraticabile anche per Antoniazzo. Bisogna infatti recuperare alla memoria l'attività di Davide e Domenico del Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva, in cui sappiamo, sulla scorta di Vasari, che erano dipinte due storie di san Giovanni Battista e due della Vergine.<sup>409</sup> Questi affreschi sono perduti, ma nulla vieta di immaginare che una riguardasse proprio la nascita del Battista, specie alla luce del confronto con un'altra opera più tarda della bottega fiorentina, in cui notevoli sono le somiglianze compositive con l'interno dipinto da Antoniazzo. La prima lunetta della parete sinistra dell'oratorio dei Buonuomini di San Martino a Firenze (fig. 165), affrescata nei primi anni novanta, ci mostra infatti uno spaccato domestico la cui descrizione ha stringenti punti di contatto con l'affresco di Tivoli, così che presupporre una scelta simile per le perdute pitture romane darebbe ancor più consistenza all'interesse per lo stile aggraziato dei Ghirlandaio manifestato dal maestro romano nella seconda metà degli anni settanta.

Nell'*Assunzione* tiburtina, più che negli Evangelisti e nei Dottori della Chiesa delle vele, è interessante notare il tentativo di Antoniazzo di accordare i suoi sistemi di pannello di derivazione melozzesa con il verrocchismo oramai ammorbidito e ingentilito dei pittori fiorentini. Nel manto della Vergine, ma anche in certe figure degli Apostoli, si assiste alla difficile convivenza tra rigonfiamenti voluminosi e spezzature geometriche, cosa che mi sembra denunci ampiamente il momento di trasformazione dell'arte del maestro. Mi pare quindi che ci troviamo di fronte a un punto stilistico di profonda sperimentazione, che bisogna circoscrivere

---

<sup>409</sup> Vasari, T p. 187; G, p. 321.

cronologicamente in maniera precisa, pena il travisamento dello stile di Antoniazio in questo decennio. Bisogna quindi chiamare in causa le pitture dei Santi Vito e Modesto (fig. 120), recuperando sostanzialmente l'idea di Tumidei (1994) troppo presto abbandonata dagli studi romani. Consideriamo il sistema di panneggio utilizzato per definire plasticamente la gamba sinistra della Vergine assunta (fig. 154) e quello impiegato in ciò che resta della veste della santa Margherita della chiesa romana (fig. 123): mi sembra si colga bene che il secondo è la traduzione completamente fraintesa e travisata del primo, ma proprio per questo ancor più interessante, dal momento che ci fa capire bene come nel 1483 il pittore influenzato da Antoniazio cercasse di imitare il ben più dotato maestro nel suo punto di stile di quegli anni. Una datazione tra il 1481-82 e il 1483 mi pare pertanto la migliore per questo ciclo, che di fatto si colloca perfettamente in linea con quanto ipotizzato per il *San Sebastiano* Barberini e per la *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum.

#### Bibliografia:

Crocchiante 1726, pp. 141-143; Sebastiani 1828, pp. 360-361; Bulgarini 1848, pp. 69-70; Gori 1855, p. 18; Rinaldi 1855, p. 52; Barbier de Montault 1874, pp. 59-63; Del Re 1886, p. 31; Male 1899, pp. 42-43; Ricci 1903, p. 136; Rossi 1904, pp. 146-157; Gottschewski 1908, pp. 151-152; Berenson, *Indici* 1909, p. 137; Okkonen 1910, pp. 138-139; Venturi 1913, pp. 254-256; Galassi 1913, p. 111; Rossi 1915 p. 436; Pacifici 1922, n. 2 p. VI; Longhi 1927, p. 251; Federici 1930-32, pp. 405-408; Pacifici 1931-32, pp. 161-181; Berenson, *Indici* 1932, pp. 28-29; Pacifici 1933-34, pp. 293-294; Van Marle 1934, p. 272; Buscaroli 1938, p. 43; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, n. 1 p. 41 e p. 46; Toesca 1938, p. 320; Gerlini 1949, pp. 35-36; Negri Arnoldi 1964, p. 209 e n. 15 p. 211; Mortari 1964, p. 44; Negri Arnoldi 1965, p. 230; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Golzio-Zander 1968, pp. 284-285; Noehles 1973, pp. 85-86 e num. 96 pp. 248-250; Schiavo 1975, pp. 90-91; Hedberg 1980, pp. 39-40 e num. 65 pp. 206-207; Cannatà 1981, n. 19 pp. 54-55; Cannatà in Roma 1982, pp. 27-28; Cavallaro 1992, num. 151 pp. 270-272; Paolucci 1992, num. 25 p. 96; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Scarpellini-Silvestrelli 2004, p. 169; Barbuto 2005, pp. 77-78; Cavallaro 2013, p. 38.

33. Antoniazio Romano, *San Francesco in adorazione del Crocifisso*, Samek Art Museum, Bucknell University, Lewisburg (Pennsylvania).

1480-83 circa.

Tempera su tavola, 51,4 x 38,4 cm (con la cornice).

Inv. num. BL-K 16.

Figg. 142 e 167.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938.

Questa piccola tavola raffigura a sinistra san Francesco genuflesso in adorazione del Cristo crocifisso, che occupa il centro della composizione, e che si staglia al di là di un paesaggio collinare rischiarato da una tenue luce che indora le chiome degli alberelli. Si noti l'indugiare del pittore nella rappresentazione dei fiotti di sangue che sprizzano dalle ferite del Cristo: tale crudezza ha esiti paralleli nelle ferite del *San Sebastiano* di Palazzo Barberini.

L'opera fu pubblicata da Longhi nel 1927, quando ancora faceva parte della collezione Palumbo di Roma; successivamente è passata nella collezione Contini-Bonacossi, e nel 1935 era in collezione Kress a New York. Dopo una breve parentesi tra il 1941 e il 1953 in cui è stata esposta alla National Gallery of Art di Washington, essa è entrata nella collezione della Bucknell University di Lewisburg nel 1961, come parte del cospicuo lascito di Samuel Kress (Cavallaro 1992). Se si eccettuano la posizione di Cannatà (1981), che ha inserito l'opera all'interno del *corpus* del Maestro di Tivoli, e quella della Cavallaro (1992), che ha pensato a un seguace di Antoniazio, la lettura longhiana è largamente condivisa dalla critica, che ne ipotizza l'esecuzione tra la seconda metà degli anni settanta (Longhi 1927, Catalogo Kress 1968, Paolucci 1992) e la prima metà degli anni ottanta (Noehles 1973, Hedberg 1980, Tumidei 1994). In particolare l'idea di Tumidei che la tavoletta sia stata eseguita entro il 1483 mi sembra la migliore, soprattutto considerando che la testa del Cristo si apparenta strettamente a quella dell'evangelista Luca degli affreschi di Tivoli (figg. 142-143). Affine agli affreschi tiburtini è il paesaggio rurale al di là delle figure, in cui sono presenti simili alberi dalle chiome arrotondate e bassi

cespugli. Non solo, la secca e spigolosa anatomia del Cristo è un precedente diretto per quella del Calvario del ciborio di Urbano V (come già segnalò la Noehles, che pure indicava il 1480 quale anno d'esecuzione delle pitture lateranensi). Ritornando in conclusione all'analisi stilistica proposta dal Longhi, l'accordo di Antoniazio con la pittura di Melozzo va rimarcato con forza, considerando che nei primissimi anni ottanta la comune collaborazione sui ponteggi della biblioteca del Platina segnò il punto massimo di comprensione da parte del romano della solennità espressa dalla pittura del forlivese.

#### Bibliografia:

Longhi 1927, pp. 251-252; Van Marle 1934, p. 280; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 198 p. 47; Buscaroli 1938, p. 90; Buscaroli 1955, p. 147; Negri Arnoldi 1965, pp. 229-230; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Shapley 1968, p. 8; Noehles 1973, num. 72 p. 219; Hedberg 1980, num. 17 pp. 166-167; Cannatà 1981, p. 55; Cavallaro 1992, num. 128 p. 256; Paolucci 1992, num. 18 p. 74; Tumidei 1994, n. 118 p. 75.

34. Bottega di Antoniazio Romano, *Crocifisso*, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.

1480-85 circa.

Tempera su tavola, 52,5 x 52,9 cm (con la cornice); 49 cm (diametro del tondo).

Inv. num. 282.

Fig. 168.

Questo tondo raffigura il Cristo crocifisso che si staglia su un fondo nero, all'apparenza originale. Il supporto, che non sembra aver subito riduzioni, è composto da tre assi connesse in diagonale, il cui movimento ha prodotto il sollevamento della pittura nell'avambraccio destro. Vanno notati anche il sollevamento del colore nel ventre, un'integrazione mimetica all'altezza dell'ombelico, nonché la perdita delle velature più sottili di colore nella ciocca di capelli che ricade sulla spalla sinistra. Una minima integrazione è nel legno della croce all'altezza del polpaccio della gamba destra. Ciò nonostante la tavola è in buone condizioni, e sono ancora percepibili i colpi di luce tratteggiati in diagonale con cui il pittore ha rilevato l'anatomia del pettorale e della spalla sinistra.

L'opera fu segnalata per la prima volta nel 1931 da Amadore Porcella nel catalogo delle pitture della Galleria Spada: l'autore rilevava infatti l'affinità del *Crocifisso* con il *San Sebastiano e un angelo* di Fiorenzo di Lorenzo lì esposto, proponendo l'assegnazione della *Crocifissione* al medesimo artista. A Fiorenzo si trova quindi ascritta nel catalogo della Pinacoteca Vaticana del 1933, e bisogna aspettare la Noehles (1973) per la corretta lettura in rapporto alla bottega di Antoniazio Romano, cui tenne dietro Hedberg (1980). Coerentemente con la posizione presa nei confronti del *Crocifisso* di Lewisburg (fig. 167), la Cavallaro (1992) ha invece assegnato il tondo a un anonimo seguace di Antoniazio.

La posizione della Noehles è qui pienamente condivisa: solo ponendo a monte il *San Francesco in adorazione del Crocifisso* si legge correttamente lo stile di questa tavola, uscita negli stessi anni o poco dopo dalla bottega di Antoniazio. Il disegno della figura appare infatti più rigido e pesante, ma allo stesso tempo la qualità dell'opera traspare nei tocchi chiari condotti in punta di pennello a rilevare l'anatomia del

corpo. Bisogna infine evidenziare la peculiarità della forma circolare, a oggi l'unica sopravvissuta nella produzione di Antoniazio (ma si ritorni con la mente alla commissione del tondo raffigurante la Madonna col Bambino per la Cappella Altissen), a cui si lega anche la difficoltà di comprendere se l'opera originariamente fosse parte di un insieme più ampio.

Bibliografia:

Porcella 1931, p. 225; *Guida della Pinacoteca Vaticana* 1933, num. 282 p. 103; Noehles 1973, num. 73 p. 220; Hedberg 1980, num. 96 p. 222; Cavallaro 1992, num. 129 p. 257.

35. Bottega di Antoniazio Romano, *Calvario*, già Londra, collezione Benson.

1480-85 circa.

Tavola, 57,2 x 44,4 cm (con cornice).

Fig. 169.

Questa tavola dalla terminazione a cuspidi si trovava in collezione Benson a Londra, dove era catalogata al numero 46 quale opera del 1475 circa dipinta da un ignoto contemporaneo di Fiorenzo di Lorenzo e di Antoniazio.

Nel catalogo della collezione Benson (1914) era fornita la preziosa (ma inverificabile) indicazione della provenienza romana da Palazzo Massimo, e se ne metteva in luce il pessimo stato di conservazione dovuto alle trapanature dei tarli. Ho ritrovato quattro fotografie dell'opera: tre nella fototeca della Fondazione Zeri di Bologna e una nella Witt Library di Londra.<sup>410</sup> Nel verso della fotografia 54710 Zeri registrò l'attribuzione ad Antoniazio Romano, nonché l'avvenuta dispersione dell'opera nel mercato antiquario, e infine il dubbio che fosse approdata al museo di Montecarlo a seguito della donazione Duveen: non ho tuttavia trovato riscontri per quest'ultima affermazione. L'opera è attualmente sconosciuta agli studi sulla pittura romana del secondo Quattrocento.

Per quanto si può dedurre dalle vecchie foto, la tavola si apparenta in modo stretto ad opere prodotte dalla bottega di Antoniazio Romano negli anni attorno alla realizzazione degli affreschi del ciborio di Urbano V al Laterano (fig. 180). Dal *Calvario* affrescato nel ciborio derivano le figure dei dolenti, qui realizzate in maniera più sommaria (si guardi soprattutto ai volti), benché l'andamento dei panneggi voluminosi e dalle spezzature geometriche rimando al medesimo momento stilistico. Il corpo del Cristo è condotto su un disegno utilizzato per il *Crocifisso* di Lewisburg (fig. 167) e per quello della Pinacoteca Vaticana (fig. 168), ma in questo caso il Cristo appare meno possente nel fisico. La differenza principale rispetto all'opera di Lewisburg e del Vaticano sta nel nodo e nel drappo del perizoma, qui ricadente verso il basso, nonché nell'indeterminatezza del fondale

---

<sup>410</sup> Foto Zeri numm. 54708, 54709, e 54710.



naturale, per il quale non si può escludere la ridipintura totale. L'aureola del Cristo sembra incerta nella costruzione prospettica, e paiono ritoccate pure quelle di Maria e dell'evangelista Giovanni.

Bibliografia:

Catalogo Benson 1914, num. 46 p. 89.

36. Antoniazio Romano, *San Vincenzo Ferrer e il committente*, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.

1485 circa.

Tempera su tavola, 166 x 77 cm.

Figg. 150, 171-172, e 192.

Esposizioni: Viterbo 1954; Roma 2008; Terni 2009; Forlì 2011; *Antoniazzo Romano* 2013.

Questa tavola, priva fin dal suo ritrovamento della cornice originale, rappresenta san Vincenzo Ferrer a figura intera, secondo l'iconografia che si andava affermando nei decenni successivi alla canonizzazione avvenuta nel 1455 (De Simone in Forlì 2011, con bibliografia di riferimento). In basso a destra è dipinto il committente inginocchiato e a mani giunte in segno di devozione, con lo sguardo rivolto verso il suo santo protettore. Nonostante sia abbastanza consunto, si apprezza ancora il fondo oro originale, e ancor più la decorazione in finto marmo del piano d'appoggio delle due figure: un virtuosismo pittorico che si confronta con l'altrettanto notevole decorazione del trono della *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245). Alcune fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale permettono di valutare lo stato di conservazione precedente il restauro del 1982 (figg. 171 e 172), in occasione del quale furono asportate le ridipinture che avevano integrato mimeticamente le gravi lacune presenti nella parte inferiore della tavola e nella fenditura che attraversa il dipinto in tutta la sua lunghezza.<sup>411</sup> Oggi il legno del supporto è a vista, e ciò restituisce un effetto d'insieme in parte sgradevole, dal momento che la nuda tavola contrasta con la superficie pittorica conservata più che discretamente. Bisogna registrare la perdita delle più sottili velature di colore nel volto del donatore, e l'iscurimento del mantello del santo domenicano. A un'osservazione ravvicinata,

---

<sup>411</sup> Foto GFN E35101 (intero), E35102 (volto del san Vincenzo Ferrer), E35103 (volto del committente).

infine, sono ancora percepibili le incisioni delle pieghe all'altezza delle gambe, benché si sia ormai perduto l'effetto illusivo della plasticità del panneggio.

La tavola fu scoperta da Federico Zeri nel 1954 nel convento domenicano di Santa Sabina, e fu subito esposta alla mostra sulla pittura viterbese del 1954, sebbene fuori catalogo (Zeri 1955). L'attribuzione ad Antoniazio Romano è stata concordemente accettata dalla maggior parte della critica successiva (fanno eccezione Cannatà 1981 e Strinati 2008), ma è risultata più problematica la collocazione cronologica, oscillante tra i primi anni ottanta e l'inizio degli anni novanta. Ripercorrere brevemente quest'ultimo aspetto della fortuna del dipinto può essere utile, dal momento che esso si intreccia con la comprensione della pittura di Antoniazio nel nono decennio del secolo. La datazione dell'opera si basa sul confronto stilistico, tutt'ora pertinente, con la *Pala Costa* di Montefalco (fig. 209), a lungo considerata dei primissimi anni ottanta del secolo: era gioco forza che gli studiosi (Zeri 1955, Noehles 1973, Cavallaro 1992) ritenessero la tavola di Santa Sabina un prodotto coevo, in quanto risultato della meditazione di Antoniazio sulle forme monumentali della pittura di Melozzo. L'intuizione che la tavola di Montefalco provenisse originariamente dalla Cappella Costa in Santa Maria del Popolo (acquistata dal cardinale portoghese nel dicembre 1488) ha però fatto sì che i termini cronologici per l'esecuzione del *San Vincenzo Ferrer* si spostassero in avanti, per cui ultimamente la Cavallaro (in *Antoniazzo Romano* 2013) ne ha proposto una datazione al 1488-90, tornando nei fatti alla posizione di Hedberg (1980), che ha datato l'opera all'inizio dell'ultimo decennio. Una strada diversa ha invece percorso Gerardo De Simone (in Forlì 2011), il quale, recuperando l'ipotesi di Zeri circa la provenienza da Santa Maria sopra Minerva, ne ha messo in rapporto l'esecuzione con la fondazione della Cappella di San Vincenzo nel 1494 da parte di donna Angelozza, proponendo dubitativamente che l'esecuzione sia successiva a tale data, e che l'effigiato sia il marito di Angelozza, Federico de Pignoscis.<sup>412</sup> Allo stato attuale delle ricerche sulla topografia sacra della Minerva nel Quattrocento tale ipotesi non è verificabile, per cui è inevitabile tornare a un ragionamento che rimetta al centro la lettura stilistica dell'opera.

---

<sup>412</sup> Per le vicende di questa cappella si veda anche Cirulli 2013, pp. 472-473.

La datazione proposta in questa scheda recupera in parte i lucidi confronti proposti a suo tempo dalla Noehles, per cui, oltre alla tavola di Montefalco, il riferimento principale per questa pittura sono gli affreschi del ciborio di Urbano V, opera centrale nel percorso di Antoniazio alla metà del nono decennio. Si guardi infatti alle complicazioni del panneggio del Cristo giudice: sono le medesime del manto del san Paolo del ciborio lateranense (figg. 189 e 190); identici sono gli occhielli morbidi e le spezzature geometriche, ma soprattutto è l'effetto di lucentezza metallica dell'insieme ad accomunare le due stesure pittoriche. L'osservazione ravvicinata del manto del san Vincenzo, inoltre, permette di istituire un confronto per il disegno delle pieghe, e in quest'ottica il migliore è con il manto del sant'Agostino (figg. 192 e 193). La resa volumetrica espansa e ancora fortemente geometrica dei panneggi accosta certamente l'opera alla tavola di Montefalco, ma ciò non esclude che il *San Vincenzo Ferrer* sia da scalare qualche anno prima. Non solo, se si considera la posa leggermente scorciata in sottinsù del committente (fig. 172), si noterà infatti che essa non è ancora assimilabile a quanto realizzato nei ritratti degli uditori rotali (figg. 248 e 249): in questi ultimi l'idealizzazione dei tratti somatici manifesta il rinnovato interesse verso gli aspetti più patetici della pittura del Pinturicchio tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta. L'anonimo committente di Santa Sabina si pone invece in rapporto diretto con le marziali figure dei committenti del *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (figg. 127 e 128) e con il committente del ciborio lateranense (fig. 187): racconta, insomma, del culmine della meditazione di Antoniazio sulla monumentalità di derivazione melozzesa, già mediata tuttavia dall'apporto del verrocchismo dei pittori attivi nel cantiere sistino.

#### Bibliografia:

Zeri 1955, pp. 110-111; Galassi Paluzzi-Salerno; p. 335; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 53 p. 202; Hedberg 1980, num. 56 pp. 199-200; Cannatà 1981, 41-43, n. 19 p. 55; Cavallaro 1992, num. 18 p. 193; Paolucci 1992, num. 15 p. 66; Rossi 1997, p. 28; Bologna 2005-06, p. 55; Cavallaro 2008, I, p. 172, II, num. 147 p. 228; Rossi 2008, p. 407; Strinati 2008, I, p. 54; scheda di Novelli in Terni 2009, num. 21 p. 140; scheda di De Simone in Forlì 2011, num. 39 p. 198; Cirulli 2013, pp. 472-473; scheda di Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 33 p. 134.

37. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Salvatore benedicente con la Vergine, santa Francesca Romana e l'angelo custode, e il committente*, Detroit Institute of Arts, Detroit.

1480-85 circa.

Tavola, 46 x 36 cm.

Inv. num. 26.111.

Fig. 191.

Esposizioni: New York 1926; *Melozzo da Forlì* 1938.

Questo piccolo fondo oro, probabilmente destinato alla devozione privata, raffigura il Cristo benedicente seduto in un trono di nuvole. Alla sua destra è rappresentata la Vergine a figura intera, il cui gesto delle braccia non è però di facile decifrazione: parrebbe indicare il Figlio, e allo stesso tempo appoggiarsi al trono di nuvole. Alla sua sinistra sta invece santa Francesca Romana accompagnata dal piccolo angelo custode: Ceccolella presenta un donatore al cospetto del Salvatore, verso cui egli si raccoglie devotamente in preghiera.

La tavola si trovava nella collezione milanese di Achillito Chiesa fino al 1926, anno in cui fu venduta all'asta a New York con l'attribuzione ad Antoniazio Romano e fu acquistata dal Detroit Institute of Arts. L'assegnazione al pittore risale a qualche anno prima, e fu opera di Mason Perkins (1924, in Hedberg 1980); nel 1926 pure Longhi si pronunciò in tal senso, legandola all'attività giovanile del pittore successiva agli affreschi della cappella del monastero di Santa Francesca Romana, e dunque verso il 1475. L'autografia è stata sostanzialmente ribadita dalla critica (Berenson 1932, Van Marle 1934, Hedberg 1980, Paolucci 1992), a eccezione della Noehles (1973) e della Cavallaro (1992), che si sono orientate verso un seguace del pittore. L'assegnazione con dubbio alla bottega di Antoniazio deriva da un lato dall'osservazione, già ampiamente messa in luce (Cavallaro 1992), della ripresa nella figura del Cristo del medesimo disegno impiegato per l'omonima figura del *San Vincenzo Ferrer* del museo di Santa Sabina (figg. 189 e 191), e dall'altro dall'attitudine ritrattistica espressa nella figura del committente, perfettamente in linea con lo stile

monumentale e di stretta dipendenza melozziana espresso nella tavola di Fondi (fig. 100), nel *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (figg. 127 e 128), nella tavola di Santa Sabina e nel ciborio di Urbano V (fig. 187). D'altro canto la superficie pittorica sembra alquanto impoverita e ritoccata, e le figure della Vergine e di Francesca paiono in verità troppo gracili e incerte per essere inserite appieno nel catalogo degli autografi del pittore (si guardi alla debole figura dell'angelo).

#### Bibliografia:

New York 1926, num. 19; Longhi 1927, p. 249; Heil 1930, num. 4 s. p.; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 265; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 67 pp. 47-48; Richardson 1944, num. 4 pp. 6-7; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, pp. 45-46 e 252; Hedberg 1980, num. 10 p. 161; Cavallaro 1984, p. 345; Cavallaro 1992, num. 125 p. 255; Paolucci 1992, num. 37 p. 127; Guarino 2004, n. 44 p. 122.

38. Antoniazio Romano e bottega, *il Calvario, i santi Giacomo e Paolo, Pietro e Andrea* (lato est), *Cristo pastore, i santi Gregorio e Agostino, Girolamo e Ambrogio* (lato sud), *l'Incoronazione della Vergine, l'Annunciazione, i santi Caterina d'Alessandria e Antonio abate* (lato ovest), *la Madonna in trono col Bambino, gli angeli e il committente, i santi Lorenzo e Giovanni Battista, i santi Giovanni Evangelista e Stefano* (lato nord), ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

1485 circa.

Pittura murale, 170 x 105 cm circa (ciascun riquadro).

Figg. 173-188, 190, 193, e 200.

Gli affreschi che decorano i quattro lati del ciborio di Urbano V sono allo stato degli studi una tra le commissioni più problematiche del *corpus* di Antoniazio Romano, pari solo al ciclo tiburtino della chiesa di San Giovanni Evangelista e a quello del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme. Gran parte delle difficoltà è legata all'esecuzione materiale, nel senso della distinzione delle "mani" dei molti aiuti del pittore; inoltre la cronologia presenta aspetti tali per cui l'importanza della commissione, nel contesto romano e non solo, varia enormemente in base alla prospettiva in cui si legge il punto di stile raggiunto da Antoniazio a queste date.

Tracciare brevemente la storia conservativa degli affreschi è un buon modo per soppesare quanto ci resta, dal momento che, a eccezione del lato orientale (fig. 173), gli altri tre versano in condizioni peggiori, a partire dal pessimo stato delle figure dei Dottori della Chiesa e del Cristo buon pastore (fig. 174). Tale discrepanza deriva in primo luogo dal fatto che la parete verso la navata fu al riparo per circa un secolo e mezzo dietro il reliquiario di legno dorato commissionato da Innocenzo XI (1676-1689).<sup>413</sup> In precedenza era stato realizzato il ballatoio che correva tutt'attorno alla camera che custodiva le reliquie dei santi Paolo e Pietro, accessibile attraverso due

---

<sup>413</sup> Per un disegno e un'incisione di Giuseppe Bianchi (1808-1877) raffiguranti l'interno della basilica (si vedono bene la balaustra che correva attorno al ciborio e l'armadio reliquiario sorretto da due *Angeli*) cfr. Valentini-Gerardi 1984, p. 20. Nel medesimo volume sono anche un'incisione di Gioacchino Mitterpoch del lato meridionale del ciborio (p. 56), e, di Bianchi, di quello occidentale (p. 57).

scaie di legno mobili, poi fissate alla struttura lignea.<sup>414</sup> Durante il pontificato di Pio VII (1800-1823) il ciborio fu liberato da tali ingombri, e nel 1804 Giovan Domenico Fiorentini di Sermoneta (1747-1820) fu incaricato di restaurare le pitture. L'intervento non interessò la parete del *Calvario*, valutata in ottime condizioni, ma fu assai pesante negli altri tre lati; e questo è sostanzialmente il motivo per cui Cavalcaselle si astenne dal dare un giudizio complessivo sulle pitture, ma soppesò il solo lato orientale. Il Fiorentini lasciò una memoria del suo intervento al di sopra dell'affresco della Madonna in trono col Bambino e il committente, ma, dopo un discutibile restauro nel 1953, l'iscrizione è stata rimossa al pari delle ridipinture a olio. Le integrazioni mimetiche (numerossime) sono invece state evidenziate attraverso un grossa linea tratteggiata di colore scuro. Nella valutazione dell'insieme, perciò, bisogna ricostruire mentalmente la cromia dei riquadri tarandola sulla parete del *Calvario*.

Il ciborio lateranense, com'è noto, fu commissionato al senese Giovanni di Stefano da Urbano V (1362-1370), che, rientrato a Roma nel 1367, ne ordinò la costruzione per collocarvi le reliquie delle teste degli apostoli Paolo e Pietro, cosa che avvenne solennemente nel 1369 (Rohault de Fleury 1877, pp. 222-225; Monferini 1962). È possibile che in quell'occasione il ciborio fosse decorato con un ciclo pittorico, così da chiarire la tradizione giunta sino a Giulio Mancini, il quale assegnò la decorazione quattrocentesca al senese Barna (ma ciò è inverificabile allo stato attuale delle conoscenze materiali sull'opera). Il nome di Barna godette *in primis* di una buona fortuna letteraria (è ancora vivo in Seroux d'Agincourt 1823, al quale si deve un'incisione della facciata settentrionale), e fu abbandonato dagli studi solo alla metà dell'Ottocento (Adinolfi 1857), quando si cominciò a considerare le pitture nell'ambito dell'arte fiorentina del Quattrocento. In secondo luogo, l'assegnazione del ciclo agli anni di Urbano V comportò il riconoscimento del committente nell'allora arciprete della basilica Pierre Roger de Beaufort (Gerardi 1834), futuro Gregorio XI (1371-1378). L'identificazione era ed è tuttora possibile, poiché questi, in qualità di cardinale arciprete, era il solo a celebrare presso l'altare papale senza una particolare dispensa. Dal momento che non sono riuscito a proporre un

---

<sup>414</sup> Moroni 1855, LXXV, p. 61; Valentini-Gerardi 1984, p. 58.



confronto soddisfacente tra il volto del personaggio effigiato e i ritratti dei cardinali che ricoprirono l'arcipretura lateranense nel corso del Quattrocento, il ventaglio delle ipotesi circa la sua identificazione resta ampio, non potendo escludere che Antoniazio raffigurasse effettivamente il Beaufort, ridipingendo la decorazione sottostante (dubbio già avanzato dalla Noehles, p. 68).<sup>415</sup> Allo stesso modo, è possibile che egli tracciasse i lineamenti di un cardinale responsabile di un lascito per il rinnovamento delle pitture del ciborio, come pure non si può escludere *a priori* che l'effigiato sia il decano del collegio rotale (Forastieri 1980), dal momento che l'abito di quest'ultimo è identico a quello cardinalizio, fatta eccezione per il cappello (che curiosamente è assente nell'affresco, al pari dei guanti e dell'anello pastorale).<sup>416</sup> Rimane da sottolineare che il sant'Antonio abate e la santa Caterina d'Alessandria (fig. 175) non trovano un riscontro preciso tra le reliquie venerate nella basilica (Monferini 1962), per cui non va escluso che la loro presenza sia da mettere in rapporto con la personale devozione dell'ignoto committente.

Bisogna a questo proposito ricordare l'errore storico fatto da Hedberg (1980), che, pur datando il ciclo al 1480-85 circa, ha proposto l'identificazione del committente nell'uditore di Rota Guillaume des Perriers, fatto diventare cardinale. Tale imprecisione è passata nella monografia della Cavallaro (1992), la quale, riprendendo l'ipotesi di Augusta Monferini (1962, p. 211), ha ulteriormente motivato una datazione del ciclo al 1495 circa, cioè al termine dei lavori alla zona absidale patrocinati da Alessandro VI. Infine, in occasione della mostra su Antoniazio del 2013, la studiosa, pur correggendo la svista sul committente, ha mantenuto l'idea dell'esecuzione tarda del ciclo (al pari di quella degli affreschi tiburtini). L'ipotesi che il ciclo sia da retrocedere agli anni ottanta è d'altra parte stata già avanzata dalla Noehles (1973) e da Cannatà (1981 e 1982), che hanno entrambi assegnato l'opera agli ultimi anni del pontificato sistino; anche Paolucci (1992),

---

<sup>415</sup> Da Rasponi 1656, p. 98 apprendiamo che durante i pontificati di Niccolò V e Callisto III l'arcipretura fu tenuta da Domenico Capranica (il cui ritratto postumo è nell'affresco della cappella del Collegio Capranica); sotto Pio II fu arciprete Prospero Colonna, cui successe Latino Orsini, in carica durante i pontificati di Paolo II e di Sisto IV; dopodiché il titolo spettò a Giuliano della Rovere, che lo mantenne fino all'elezione al soglio pontificio.

<sup>416</sup> Per la descrizione della divisa degli uditori si veda Bernino 1717, pp. 32-33.

benché ne sposti l'esecuzione nell'ambito di Fiorenzo di Lorenzo, li ha collocati al 1485 circa. Prima di passare all'esame delle pitture, chiudo la fortuna degli affreschi ricordando le altre ipotesi messe in campo, a partire da quella di Cavalcaselle (Crowe-Cavalcaselle 1866), che attribuì il lato del *Calvario* al Bonfigli, circoscrivendone l'esecuzione al 1484-86 (Crowe-Cavalcaselle 1871). L'ambiente umbro è stato di riferimento per Lange (1885), che fece il nome di Fiorenzo di Lorenzo, e per Schmarsow (1886), che appoggiò quell'ipotesi, al pari di Steinmann (1901). Un riflesso di queste posizioni è infine in Longhi (1927), che assegnò il ciclo a un seguace umbro di Antoniazio. Bisogna invece attendere lo studio di Gottschewski (1904) perché sia fatto il nome dell'Aquili, recepito da Jacobsen (1906) e da Everett (1907). Il problema dell'esecuzione materiale degli affreschi fu sollevato di lì a poco da Okkonen (1910), che pensò a un anonimo romano, e da Venturi (1913), che ritrovò la stessa mano nell'autore degli affreschi della Camera di Santa Caterina, e giunge fino a Cannatà (1981 e 1982), che ha assegnato l'opera al Maestro di Tivoli. L'idea di Cannatà sembra lasciare il segno nelle pagine di Cavallaro (1992), che ha scritto di un anonimo seguace dell'Aquili, salvo poi restituire l'intero ciclo al maestro in occasione della mostra del 2013. A tal proposito, ritengo che le parole spese a suo tempo da Tumidei (1994) circa il problema dell'impiego della bottega siano ancora attuali, specialmente laddove lo studioso sottolineava l'omogeneità stilistica dell'esecuzione, nonché l'alto valore della committenza artistica destinata ad abbellire uno dei luoghi più importanti della cristianità. L'ipotesi che l'esecuzione degli affreschi cada all'incirca alla metà del nono decennio deve quindi essere motivata indagando lo stile e soprattutto i referti pittorici che Antoniazio Romano prese a riferimento a queste date, nonché i riflessi che lo scoprimento delle pitture lateranensi produssero nel contesto romano e centro-italiano.

Il ciclo di Tivoli segna il primo, cauto avvicinamento di Antoniazio alle soluzioni figurative impiegate nella Cappella Sistina da Perugino e dai pittori fiorentini a lui consociati: ad esempio nella scena dell'*Assunzione della Vergine* (fig. 160), in cui i riferimenti alla *Consegna delle chiavi* (fig. 161) sono evidenti nella scelta compositiva dei due Apostoli di spalle a mo' di quinta prospettica. Nelle figure del ciborio conservate meglio i riferimenti pittorici al ciclo sistino aumentano

esponenzialmente, e si manifestano a un livello profondo prima di tutto nelle modifiche alle strutture dei panneggi, che si allontanano dai disegni spezzati e dalle pieghe angolari e rigide di stretta osservanza melozzesa. Si confrontino ad esempio il ritmo del manto giallo del primo Apostolo alle spalle del Cristo della *Consegna delle chiavi* con quello del sant'Agostino (fig. 193), oppure il manto giallo che avvolge la gamba della donna col bimbo a tracolla nel *Testamento di Mosè* rispetto a quello del san Giovanni Evangelista del ciborio (figg. 186 e 186b): Antoniazzo si applica con estrema diligenza anche nel copiare le figure di Bartolomeo della Gatta, verso cui ha già mostrato un certo interesse nel ciclo tiburtino.<sup>417</sup>

Volendo marcare la progressione dagli affreschi di Tivoli a quelli del ciborio lateranense, si deve ora prendere in considerazione il *San Vincenzo Ferrer e il committente* del Museo di Santa Sabina: il disegno del volto del santo è perfettamente in linea con quello del san Matteo tiburtino (figg. 149 e 150), e al contempo il piccolo Salvatore benedicente in alto a sinistra nella tavola condivide il medesimo sistema di panneggi del san Paolo del ciborio (figg. 189 e 190). Le pieghe sono diventate voluminose e rigonfie, gli scavi profondi sono segnalati da occhielli arrotondati, e la scelta del trattamento cromatico della superficie, tutta attraversata da bagliori diffusi che danno quasi risultanza metallica agli avvallamenti e agli affossamenti dalle pieghe, rimanda ancora una volta al ciclo sistino. Rimanendo ancora alla tavola di Santa Sabina, si deve confrontare la diversa attitudine nei ritratti dei due committenti. Il tipo fisico disegnato da Antoniazzo per effigiare l'anonimo committente del ciclo lateranense ha i lineamenti più addolciti rispetto al devoto della tavola, e al contempo non si è ancora raggiunto quel grado di idealizzazione che si manifesta nella *Madonna degli uditori di Rota* (figg. 248 e 249), la cui datazione non cade troppo oltre la stesura nel 1488 del testamento del committente Giovanni Cerretani, vescovo di Terni.<sup>418</sup> Il volto del personaggio del ciborio ha ancora una carica realistica forte, ma allo stesso tempo condivide con la tavola del collegio rotale la maggiore ricerca della resa patetica degli affetti, cosa che si avverte bene nel dialogo muto che l'uomo instaura con il gruppo della Vergine col Bambino, tanto

---

<sup>417</sup> Due ottime fotografie delle pitture sistine chiamate in causa sono in Martelli 2013, rispettivamente fig. 100 p. 129, e fig. 115 p. 148.

<sup>418</sup> Cavallaro 1992, pp. 198-199.

quanto nel leggero sorriso delle labbra e nell'espressione dolce degli occhi.<sup>419</sup> Questa attitudine intima, solo accennata nel *San Vincenzo Ferrer*, è presente anche nelle altre figure del ciborio, le cui movenze sono più ritmate, direi danzanti, rispetto a quanto visto a Tivoli. Si vedano ad esempio i protomartiri Stefano e Lorenzo (fig. 178), dalle teste inclinate e tendenti al patetico, così come il gruppo dei dolenti ai lati del Crocifisso, dove le fattezze della Vergine ricordano il tipo anziano della sant'Elisabetta di Tivoli (fig. 164), ma impregnato di nuova forza espressiva (fig. 180).

Collocando il ciclo lateranense alla metà degli anni ottanta si colgono meglio le consonanze formali con altre opere che vi sono già state messe in stretto rapporto dalla critica. Si pensi alla tavola della pinacoteca di San Paolo fuori le Mura (Tumidei 1994), oppure alla *Pala Costa* di Montefalco (Noehles 1973), la cui decorazione segue l'acquisto della cappella da parte del cardinale nel dicembre 1488. Il punto di stile della tavola sembra essere effettivamente lo stesso raggiunto nelle figure lateranensi, e tra i tanti confronti "parlanti" scelgo quello tra il panneggio del manto del san Pietro lateranense e quello della santa Caterina d'Alessandria di Montefalco (figg. 179 e 209). Sebbene la superficie pittorica sia notevolmente consunta nel manto di santa Caterina, ciò non impedisce la verifica della medesima idea alla base della costruzione delle pieghe. In entrambi i casi i voluminosi panni ricadenti all'altezza del ventre sono resi attraverso morbidi occhielli e spezzature curve, ma si noti la stessa soluzione utilizzata per restituire il rilievo della gamba leggermente flessa in avanti, così come uguale è la definizione della lunga piega tubolare che scende ritmicamente a tagliare in diagonale l'incavo tra le gambe, partendo dal rigonfiamento del manto stretto tra il braccio e l'anca. Se la cromia del manto della santa Caterina non fosse impoverita a causa di vecchie puliture troppo energiche, molto probabilmente avremmo avuto un risalto non diverso da quello del san Pietro o del san Paolo. L'intonazione cromatica simile si avverte comunque nel san Vincenzo di Saragozza, la cui figura riprende sostanzialmente il disegno impiegato

---

<sup>419</sup> Si consideri anche che il volto della Vergine è in linea sia col precedente affresco di Nazzano, sia con quanto realizzato dalla bottega di lì a poco nella *Madonna col Bambino* di San Nicola alle Carceri.

per il santo Stefano del Laterano; ad accomunarli sono l'attitudine patetica dei volti, l'inclinazione leggera della testa, e il tentativo di rendere più manifesti i sentimenti.

Si considerino anche gli affreschi della Camera di Santa Caterina (Venturi 1913), oppure il tardo ciclo dell'ex ospedale civile di Bracciano (eseguito tra il 1495 e il 1499): sono tutte pitture che rimontano alla commissione più illustre nel luogo più importante della cristianità, e che si spiegano bene se messe in relazione alla notorietà di questo ciclo. E d'altronde al disegno del sant'Agostino mi sembra si rifaccia in parte l'anonimo pittore del *San Biagio* del Crocker Museum a Sacramento (fig. 370) per delineare il panneggio della figura, nonché per disegnare l'anatomia della mano che regge il libro. La figura del san Giovanni Battista della pala oggi nella sagrestia della chiesa romana dei Santi Giovanni e Paolo è anch'essa ricalcata sul medesimo personaggio del ciborio (figg. 392 e 393), ma si inserisce all'interno della composizione in cui le restanti figure e il paesaggio del fondo sono in più stretto rapporto con la pittura di Pinturicchio.<sup>420</sup>

Rispetto agli studi della fine dell'Ottocento e degli inizi del Novecento le conoscenze attuali sullo sviluppo della pittura del Perugino e del Pinturicchio sono notevolmente cambiate, così come cambiata è la percezione dell'arte di Fiorenzo di Lorenzo e di Benedetto Bonfigli, ad esempio. Confermare il ciclo lateranense alla metà del nono decennio significa rispondere alla domanda sul rapporto di Antoniazio con la pittura degli "umbri" che già Longhi pose a suo tempo, nel senso però dell'autonoma rielaborazione da parte del pittore dello stile tardo-verrocchiesco dispiegato nelle pareti della Cappella Sistina: si tratta cioè del cruciale momento di passaggio dalla stretta osservanza melozzesa a forme più patetiche, imprescindibili per comprendere la solida venatura "umbra" che prese la pittura di Antoniazio tra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta.

#### Bibliografia:

Rasponi 1656, p. 45; Millino 1666, p. 48; Baldeschi-Crescimbeni 1723, p. 92; Seroux D'Agincourt 1823, II, p. 115, e VI, tav. 129; Gerardi 1834, pp. 59-64; Martinucci

---

<sup>420</sup> Una discreta riproduzione della tavola è in Cavallaro 1992, fig. 247 p. 476. La studiosa ha inserito l'opera nel vasto mare umbro-romano: cfr. lì la scheda num. 143 p. 266.

1854, pp. 25-27; Moroni 1855, LXXV, pp. 61-62; Adinolfi 1857, p. 12; Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 148; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 158; Rohault de Fleury 1877, p. 353; Lange 1885, p. 101; Schmarsow 1886, pp. 120-121; Steinmann 1901, pp. 101-102; Gottschewski 1904, pp. 10-11; Jacobsen 1906, p. 107; Everett 1907, p. 304; Okkonen 1910<sup>b</sup>, p. 52; Lauer 1911, p. 264; Schmarsow 1912, p. 29; Venturi 1913, p. 288; Gnoli 1913, p. 107; Longhi 1927, p. 252; Galassi Paluzzi 1928, p. 415; Berenson, *Indici* 1932, p. 24; Van Marle 1934, p. 274; Redig de Campos 1955, pp. 410-411; Mancini-Marucchi-Salerno 1956-57, I, p. 179, II, num. 602 p. 70; Monferini 1962, pp. 196-197 e 211-212; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Golzio-Zander 1968, p. 276; Noehles 1973, pp. 68-73 e num. 88 pp. 236-239; Forastieri 1980, p. 71; Hedberg 1980, num. 44 pp. 187-190; Cannatà 1981, n. 19 p. 55; Cannatà in Roma 1982, p. 28; Cavallaro 1992, num. 135 pp. 260-261; Paolucci 1992, p. 21; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Cavallaro 2013, pp. 38-39.

39. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Benedetto, Paolo, Pietro e Giustina*, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.

1485 circa.

Tavola, 158 x 184 cm.

Figg. 194-196 e 198.

Questa tavola, priva della sua carpenteria originale, raffigura la Vergine in trono a mani giunte in adorazione del Cristo nudo disteso nel grembo. A sinistra sono dipinti a figura intera san Benedetto e san Paolo, e a destra santa Giustina e san Pietro, tutti e quattro con i canonici attributi iconografici. Il fondo oro è quasi completamente abraso, e le fotografie dell'opera precedenti il restauro del 1963 ce lo mostrano coperto dalla ridipintura che fingeva il cielo rannuvolato (figg. 195 e 196), che a sua volta copriva un precedente paesaggio campestre (Mortari 1964<sup>b</sup>, ma già Cavalcaselle ne dava conto nel 1866). A seguito di quell'intervento conservativo i volti sono riemersi purtroppo gravemente svelati (specie quelli del san Benedetto e del san Paolo), a tal punto che il volto del Bambino è stato molto ravvivato. La superficie pittorica deve quindi essere giudicata con cautela, dal momento che sono perduti quasi del tutto gli effetti di modellato con i quali il pittore aveva reso i voluminosi panneggi delle figure (ma si percepisce ancora qualcosa nel manto blu della Vergine). Nel 1650 la tavola decorava il corridoio di passaggio tra la basilica e la sacrestia, e presentava una cornice nera con fiori d'oro; successivamente fu trasferita in un deposito al pianterreno del monastero nei pressi dell'ingresso alla basilica (Sferrazza 2003).

Nell'inventario dei beni del 1862 la tavola era catalogata quale opera del Perugino (Perazzzone 2002), e la sua scoperta, forse proprio in quell'anno, si deve a Cavalcaselle (Crowe-Cavalcaselle 1866), che, segnalandola nella sacrestia della basilica (un'imprecisione?), la pubblicò fin dalla prima edizione della *History of painting* con un'assegnazione dubitativa ad Antoniazio o a Marcantonio suo figlio. Al di là dell'errore biografico sull'Aquili, prontamente corretto nell'edizione tedesca del 1871, il conoscitore di Legnago leggeva nell'opera l'influenza di Fiorenzo di Lorenzo e del Pinturicchio, e l'accostava quindi alla *Madonna degli uditori di Rota*

(fig. 245), in quanto entrambe esempi della dipendenza di Antoniazio dai modi umbri. Successivamente essa è stata accolta nel catalogo del pittore pressoché da tutta la critica, a eccezione di Venturi (1913), che pensò a un seguace umbreggiante di Antoniazio, di Cannatà (1981), il quale l'ha inserita nel *corpus* del Maestro di Tivoli, e della Cavallaro (1992), che l'ha assegnata a un seguace del pittore. Le varie proposte di datazione si scalano tutte all'interno del nono decennio del secolo, variando tra la prima metà (Mortari 1964<sup>a</sup>, Noehles 1973, Hedberg 1980) e la seconda (Negri Arnoldi 1965, Cannatà 1981, Paolucci 1992).

La scelta di assegnare la tavola ad Antoniazio col concorso della bottega è dovuta principalmente al disegno debole di certe parti delle figure, ad esempio nelle gracili mani del san Benedetto, del san Paolo, e della santa Giustina, articolate in maniera da reggere a stento i rispettivi attributi. Non solo, i panneggi del manto del san Pietro, del san Benedetto e di santa Giustina sembrano eseguiti in maniera stanca e grossolana, volutamente semplificata, in modo ben diverso, cioè, da quanto Antoniazio e la sua bottega misero in opera nel ciborio di Urbano V. È infatti con questa cruciale decorazione pittorica della metà degli anni ottanta che la tavola di San Paolo deve essere confrontata in primo luogo, poiché da essa deriva i disegni impiegati per le figure del san Pietro e del san Paolo, nonché quello per la testa del san Benedetto (la si confronti con quella del san Girolamo lateranense). La figura della Vergine si legge in parallelo con la medesima dello scomparto dell'Annunciazione (fig. 185), a sua volta in rapporto con la Sibilla Tiburtina di Tivoli (fig. 137): il volto ovale, dalla potente volumetria accomuna infatti queste tre figure femminili, la cui esecuzione si scala forse in un arco di tempo non superiore ai quattro-cinque anni. L'idea che la tavola di San Paolo fuori le Mura non si collochi oltre la metà del nono decennio deriva anche dal confronto del panneggio della santa Giustina con quello del san Paolo della tavola di Palazzo Barberini proveniente da Poggio Nativo (fig. 239), in cui la bottega di Antoniazio tradusse in forme ancor più irrazionali il complesso disegno geometrico, che fino all'esecuzione degli affreschi di San Giovanni Evangelista a Tivoli e del ciborio di Urbano V aveva ancora un'intima razionalità. La precedenza rispetto alla tavola di Palazzo Barberini e alla *Pala degli uditori di Rota* si evidenzia infine nella maggior prestanza fisica delle



figure, ancora impregnate della monumentalità melozzesa congiunta con lo stile dei pittori fiorentini squadernato alle pareti della Cappella Sistina.

Bibliografia:

Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 168; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 177; Angeli 1903, p. 450; Gottschewsky 1904, p. 22; Berenson, *Indici* 1909, p. 136; Venturi 1913, p. 288; Berenson, *Indici* 1932, p. 24; Van Marle 1934, p. 274; Mortari 1964<sup>a</sup>, pp. 41-45; Mortari 1964<sup>b</sup>, pp. 91-92; Negri Arnoldi 1965, pp. 239-240; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 335; Berenson, *Indici* 1968, p. 17; Noehles 1973, num. 4 pp. 162-163; Hedberg 1980, num. 54 p. 198; Cannatà 1981, n. 19 p. 55; Cavallaro 1992, num. 136 p. 261; Paolucci 1992, num. 31 p. 114; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Perazzone 2002, p. 165; Sferrazza 2003, pp. 196-197 e 200-201.

40. Antoniazio Romano, *San Fabiano papa* (?), Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts).

1485 circa.

Tempera su tavola, 166,6 x 66,1 x 7,4 cm (con cornice), 159 x 57,8 cm (la sola tavola).

Inv. num. 1928.174.

Iscrizioni: Santus FABIANVS (decurtata, nel margine superiore della tavola).

Fig. 199.

Il santo papa è rappresentato a figura intera nell'atto di benedire: la posizione del corpo, leggermente scorciato in diagonale, fa pensare che sia parte di una più ampia composizione (un trittico?). Nonostante la consunzione, la superficie pittorica è ancora ben leggibile, per cui la tavola si colloca con relativa verosimiglianza all'interno del catalogo di Antoniazio all'altezza degli affreschi del ciborio di Urbano V. Si confronti infatti il volto del pontefice con quello del san Gregorio lateranense (Noehles 1973), ma soprattutto il sistema di panneggio del piviale con quello del manto del san Giovanni Evangelista: le spezzature geometriche, gli scavi profondi, il rigonfiamento all'altezza della coscia sono pressoché identici. Anche i bagliori metallici del carnato rimandano al medesimo momento stilistico, per cui l'esecuzione alla metà del nono decennio pare essere la migliore per questa tavola, che denuncia però una certa aria manierata e stanca, non all'altezza delle prove più ispirate del maestro. Per l'esecuzione ai primi anni ottanta si sono espressi nel passato Gnudi (in *Melozzo da Forlì* 1938), la Noehles (1973), Cannatà (1981), e Paolucci (1992).

L'opera è stata resa nota nel 1905 con un'attribuzione a Melozzo da Forlì da Pietro D'Achiardi, quando essa era ancora nella collezione romana di Pio Fabri, figlio del mercante d'arte Leopoldo Fabri (ma nel 1911 essa era già nei depositi del Fogg Museum). In quell'occasione D'Achiardi risarcì l'iscrizione mutila presente al di sopra della figura (segno, tra l'altro, che la tavola è stata decurtata in altezza di qualche centimetro), e riconobbe nel pontefice san Fabiano. Questa identificazione è stata accolta concordemente dalla critica, se si eccettua il parere di Mason Perkins

(1911), che ha proposto il nome di papa Gregorio, e dello Gnudi (in *Melozzo da Forlì* 1938), il quale ha rilevato l'impossibilità di riconoscere con certezza il soggetto vista la genericità degli attributi iconografici. Tale posizione è condivisa anche dalla Cavallaro (1992), che ha preferito non pronunciarsi in merito all'iconografia. L'attribuzione a Melozzo si lega da un lato alla fortuna delle opere di Antoniazio passate nel catalogo del forlivese agli inizi del Novecento, e dall'altro alla data del 1491 assegnata alla tavola in questione, frutto dell'errata lettura dei documenti relativi alla decorazione pittorica della Cappella Altissen in Santa Maria della Pace (ancora echeggiata in Hedberg 1980). Giorgio Bernardini (1907) ipotizzò che il *San Fabiano* facesse parte, assieme al *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, della pala d'altare della cappella, e tale proposta, benché avversata da subito (De Schlegel 1909, Okkonen 1909, e Venturi 1913), è ancora ben viva in Van Marle (1934). L'attribuzione ad Antoniazio si deve quindi al Bernardini, e qui bisogna rilevare che nel 1921, recensendo il catalogo del Fogg Museum (1919), Roberto Longhi aveva avallato anch'egli la proposta di un'esecuzione da parte di Melozzo, salvo poi mutare parere nel 1927. La paternità antoniazzesca è oggi accettata da tutta la critica (Noehles 1973, Hedberg 1980, Paolucci 1992, Tumidei 1994). Restano isolate le posizioni di Cannatà (1981), che ha inserito la tavola all'interno del *corpus* del Maestro di Tivoli, e della Cavallaro (1984 e 1992), che ha proposto un anonimo pittore melozzesco prima, e un anonimo seguace di Antoniazio poi, per accettare infine la paternità del maestro (in *Antoniazio Romano* 2013).

#### Bibliografia:

D'Achiardi 1905, pp. 120-122; Bernardini 1907, pp. 17-21; De Schlegel 1909, p. 313; Okkonen 1910, p. 136; Mason Perkins 1911, p. 37; Ricci 1911, p. 13; Venturi 1913, pp. 16-18; Edgell 1919, num. 32 pp. 161-165; Longhi 1921, p. 43; Edgell 1927, num. 32 pp. 161-165; Longhi 1927, p. 247; Berenson, *Indici* 1932, p. 247; Van Marle 1934, p. 269; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, pp. 23-24; Berenson, *Indici* 1968, p. 14; Noehles 1973, num. 55 pp. 204-205; Hedberg 1980, num. 7 pp. 158-159; Cannatà 1981, n. 19 p. 55; Cavallaro 1984, p. 345; Bowron 1990, p. 97 e num. 615 p. 315; Cavallaro 1992, num. 124 pp. 254-255; Paolucci 1992, num. 24 p. 92; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Cleri 1996, p. 94; Cavallaro 2013, p. 31.

41. Bottega di Antoniazio Romano, *Santa Caterina d'Alessandria*, Pinacoteca Fortunato Duranti, Montefortino.

1485-90 circa.

Tavola, 51 x 40 cm.

Inv. num. 4.

Fig. 197.

Questa piccola tavola raffigura santa Caterina d'Alessandria a mezzo busto con la testa ruotata di tre quarti e con lo sguardo rivolto verso l'osservatore: si tratta a tutta evidenza del frammento di una composizione più grande, non ancora identificata, in cui la santa occupava l'estremità destra, a giudicare dalla ghirlanda granita nell'oro che pende lungo il bordo destro (Mazzalupi 2014). Lo stato di conservazione non è esaltante: il fondo oro è consumato (ciò nonostante sopravvive ed è ben leggibile la complessa punzonatura dell'aureola), i carnati appaiono svelati, la chioma ha perso del tutto la morbida consistenza dei crini, e pure i panneggi sono ridotti al crudo colore.

L'opera faceva parte della collezione del pittore e antiquario Fortunato Duranti (1787-1863), che la donò alla raccolta comunale del suo paese natìo nel 1842. Fu inizialmente assegnata, in un inventario manoscritto del 1878, a Cola dell'Amatrice (Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013), e fu restituita correttamente ad Antoniazio dal Berenson nel 1909. L'opera è rimasta costantemente nel catalogo del pittore romano, benché stranamente sconosciuta alla Noehles (1973) e alla Cavallaro (1992), ed è stata assegnata alla cerchia del maestro da Hedberg (1980).

La datazione avanzata in occasione della mostra romana del 2013 è derivata dai giusti confronti formali con la *Pala Costa* di Montefalco (fig. 209), ma poi curiosamente se ne è retrocessa la datazione al tradizionale 1482 circa: un termine cronologico che appare ancora una volta troppo precoce per le forme espresse, specie se vi si accosta visivamente la *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum (fig. 129), dipinta verosimilmente nei primissimi anni ottanta. La tavola trova la sua migliore collocazione cronologica se avvicinata da un lato al precedente della tavola della Pinacoteca di San Paolo fuori le Mura (fig. 194), e dall'altro alla

tavola già a Poggio Nativo (fig. 239). Il contorno del volto appare infatti più affilato rispetto a quello della santa Giustina (fig. 198), con la quale pure condivide il medesimo disegno dei capelli ricadenti sulle spalle, e allo stesso tempo il segno grafico è perfettamente parallelo a quanto vediamo nel volto della Madonna di Poggio Nativo (fig. 240), a cui la santa in questione si avvicina per l'esecuzione più snella della figura, in linea con certa produzione della bottega del maestro nella seconda metà degli anni ottanta.

#### Bibliografia:

Berenson, *Indici* 1909, p. 135; Serrra 1923, pp. 270-271; Serra 1925, p. 113; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Berenson, *Indici* 1936, p. 23; Massimi 1939, pp. 49-50; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, p. 255; Hedberg 1980, num. 179 p. 251; Crocetti 1988, p. 116; Ferriani 1995, num. 14 pp. 160-161; Catalogo della Pinacoteca Duranti, num. 17 pp. 51-53; scheda di Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 30 p. 126; Mazzalupi 2014, n. 59 p. 18.

42. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, Museo Diocesano, Velletri. 1486.

Tempera su tavola, 210,5 x 101 cm.

Inv. num. 3.

Iscrizioni: DIRA LVES OLIM CONTAGIO DIRA VELITRAS / BIS TRIBUS AGGRESSA EST IDIBVS: HEV PIETAS / ALMA SED VT REDIIIT CONCEPTIO MENSE DECEmBRI / REGINAM VOTIS QVISQvis ADIERE PIIS / HINC PROPERE CESSIT CONTAGIO Quo IRA DEORVM / QVOD POSITO TEMPLO PICTA TABELLA DOCET / ANTONATIVS ROMANVS PInXIT M. CCCC. LXXXVI (nella tabella al di sotto dello zoccolo del trono).

Fig. 202.

Esposizioni: Roma 1988; *Antoniazzo Romano* 2013.

Nel 1486 Antoniazio firmò questa tavola raffigurante la Madonna in trono col Bambino, che gli fu commissionata dagli abitanti di Velletri votatisi alla Vergine per sfuggire alla pestilenza che funestava da alcuni anni la cittadina. L'opera era destinata alla cattedrale di San Clemente, e nello specifico alla Cappella dell'Immacolata Concezione, realizzata anch'essa quale *ex voto* nel medesimo anno (Borgia 1723). I motivi che spinsero i veliterni a richiedere la copia della *Madonna col Bambino* della chiesa romana Sant'Agostino (fig. 201) sono stati messi in luce dalla Cavallaro nel 1992 (e di nuovo in *Antoniazzo Romano* 2013): in precedenza l'iconografia della tavola era stata genericamente posta in relazione con il tipo dell'odighitria, comune a molte icone miracolose romane (ne sono esempio Noehles 1973 e Paolucci 1992). La studiosa ha giustamente evidenziato che la scelta dei committenti fu dettata da una parte dal legame di Velletri con la chiesa di Sant'Agostino, di cui era stato titolare il cardinale d'Estouteville, vescovo della diocesi suburbicaria, e dall'altra dal fatto che nel 1485 fu proprio l'icona di Sant'Agostino a essere portata in processione a Roma per scongiurare la diffusione dell'epidemia di peste.

La segnalazione dell'opera si deve a Costantino Corvisieri (1869), e fu prontamente recepita da Cavalcaselle nell'aggiornamento del profilo biografico di

Antoniazio dell'edizione tedesca della *History of painting* (1871). In quegli anni la lunga dedicatoria era però compromessa dalla ridipintura che ne aveva alterato il senso e la data, e proprio quest'ultima fu di lettura incerta fino al restauro del 1912, anno in cui si recuperò l'originale (Cavallaro 1992). Corvisieri (1869), Crowe-Cavalcaselle (1871), Milanesi (1878) e Schmarsow (1886) leggevano infatti la data come 1483, Gottschewsky (1904) come 1488, e infine Augusto Tersenghi (1910) come 1480.

L'opera è concordemente accolta nel catalogo degli autografi del pittore, ma fanno eccezione Elsa Gerlini (1949) e Tumidei (1994), il quale ultimo la riteneva un mediocre prodotto di bottega.

#### Bibliografia:

Borgia 1723, pp. 384-385; Corvisieri 1869, pp. 161-162; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 176; Vasari-Milanesi 1878, p. 470; Bertolotti 1883<sup>a</sup>, p. 10; Bertolotti 1883<sup>b</sup>, p. 220; Schmarsow 1886, p. 371; Venturi 1896-97, p. 254; Gottschewsky 1904, p. 23; Everett 1907, p. 303; Gabrielli 1907, pp. 83-84; Tersenghi 1910, p. 322; Gabrielli 1918, pp. 68-69; Berenson, *Indici* 1932, p. 29; Van Marle 1934, p. 269; Gerlini 1949, p. 37; scheda di Mortari in Mortari 1959, pp. 27-28; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 77 pp. 223-224; Hedberg 1980, num. 68 pp. 208-209; Cannatà in Roma 1982, p. 30; Ercolani 1988, p. 57; Cavallaro 1992, num. 20 pp. 194-195; Paolucci 1992, num. 32 p. 116; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Cavallaro 1999, pp. 289-290; scheda di Santolini nel *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 80-83; Wolf 2009, pp. 125-126; scheda di Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, num. 27 p. 120; scheda di Capparelli in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, num. 8.8 pp. 303-304; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 284.

43. Antoniazio Romano, *Madonna di Leone Magno*, National Gallery of Ireland, Dublino.

1485-90 circa.

Tempera su tavola, 111 x 77 cm.

Inv. num. 827.

Iscrizioni: IMAGO CORAM QVA ORANDO LEO PAPA SENSIT SEBI [sic] MANVM RESTITVTAM (nella fascia del parapetto).

Fig. 203.

Esposizioni: Londra 1893-94; *Melozzo da Forlì* 1938; Terni 2009.

La rara iconografia dell'opera si chiarisce attraverso la lettura dell'iscrizione che corre lungo il parapetto in finto marmo, un espediente architettonico largamente impiegato da Antoniazio, e che in questa specifica composizione è utilizzato per separare il piano ultraterreno della Vergine e del Padreterno benedicente da quello in cui si trova la mezza-figura di san Leone Magno, effigiato nel momento in cui l'angelo gli sta riattaccando la mano recisa. La corretta lettura iconografica è stata ristabilita a suo tempo da Negri Arnoldi (1964): fin allora si era erroneamente identificato il papa menomato con Leone IX, il cui braccio paralizzato era stato guarito anch'esso grazie all'intercessione della Vergine. L'evento miracoloso è narrato nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze: il santo papa decise di mortificare il proprio corpo tagliandosi la mano che era stata baciata da una donna durante una celebrazione in Santa Maria Maggiore, e, rivolgendosi poi in preghiera alla Madonna, per ciò raffigurata secondo il tipo dell'*advocata*, fu prontamente guarito.<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> *Legenda Aurea* 1850, cap. LXXXVIII (83), p. 367, da cui trascrivo perché si colgano le analogie, ma anche le differenze rispetto alla pittura: "Leo papa, ut in miraculis beatae Virginis legitur, dum in ecclesia Sanctae Mariae Maioris missam celebraret, et dum fideles per ordinem communicaret, et quaedam matrona manum eius osculata fuisset, ex hoc in eum vehemens carnis tentatio insurrexit, at vir Dei in semet ipsum saevissimus ultor insurgit, et eadem die manum se scandalizantem occulte penitus amputavit et a se reiecit. Interea murmur oriebatur in populo, cur summus pontifex divina more solito non celebraret. Tunc Leo ad beatam Virginem se convertit,



In questa sede l'ipotesi di Wolf (1991) circa la provenienza dalla Cappella Ferreri in Santa Maria Maggiore è accolta e portata alle sue naturali conseguenze: la tavola, collocata inizialmente al di sopra della Porta Regina e poi all'altare di San Leone Magno, inglobato nella cappella in questione nel Seicento, rimase *in loco* fino alla metà del Settecento, quando i lavori di rifacimento della Cappella Ferreri portarono alla sua dispersione. Dopo un lungo silenzio la si ritrova nella collezione di Edward Perry Warren a Lewes (Sussex), da dove passò nella collezione londinese di Charles Butler. Di qui fu acquistata nel 1920 da Robert Langton Douglas per la National Gallery of Ireland, di cui egli fu direttore dal 1916 al 1923 (Sutton 1979). Quando già si trovava in collezione Butler, la tavola fu concessa alla mostra dell'inverno 1893-94 organizzata dalla New Gallery di Regent Street (e non dalla Royal Academy of Arts di Burlington House, come si trova correntemente scritto), e, attraverso la recensione che Costanza Ffoulkes (1894) fece di quell'evento, sappiamo che Bayersdorfer e Schmarsow la restituirono prontamente al pennello di Antoniazio Romano, dal momento che era stata esposta con l'assegnazione generica alla scuola fiorentina. Essa fu inoltre a Forlì nel 1938, in occasione della mostra di Melozzo, e poi ancora nel 2010 a Terni per Piermatteo d'Amelia.

A Roberto Longhi (1926) si deve l'esaltante valutazione di questa pittura, in cui egli vide uno degli ultimi esempi della solenne pittura romana del Trecento ("la grandiosità neocavallinesca", p. 58): il suo giudizio resta più che mai valido, e perciò converrà spendere qualche parola in più sulla cronologia dell'esecuzione. Circa lo stato di conservazione, l'opera è stata valutata negativamente da Berenson (1909, e 1932), che rimarcava la totale ridipintura della superficie, e tale posizione è stata condivisa da Gnudi (in *Melozzo da Forlì* 1938), e da Paolucci (1992). A giudicare dalle fotografie, sembra ragionevole la collocazione all'interno della produzione di Antoniazio del nono decennio, in sostanza concordando da una parte con la recente proposta di Cavallaro di accostarla alla *Madonna di Sant'Agostino* di Velletri (fig. 202), e dall'altra recuperando il termine del 1490 avanzato da Hedberg (1980). In precedenza l'opera è stata inserita nel *corpus* giovanile del pittore sulla metà

---

et eius providentiae totaliter se commisit. Tunc illa continuo sibi adstitit, et manum illi suis sanctissimis manibus restituit et confirmavit, jubens ut procederet, et filio suo sacrificium immolaret".

dell'ottavo decennio (Negri Arnoldi 1964, Cavallaro 1984, Paolucci 1992), o spostata negli anni estremi verso il 1500 (Noehles 1973). Ciò nonostante i riferimenti stilistici all'*Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo* Barberini (fig. 279; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938), e all'*Annunciazione Torquemada* della Minerva (fig. 356; Noehles 1973) restano pertinenti, se osservati nella prospettiva della ripresa di modelli impiegati *grosso modo* già nella seconda metà degli anni ottanta. La tavola condivide con la *Madonna di Sant'Agostino* veliterna la medesima aria astratta e distaccata del volto della Vergine; allo stesso tempo il panneggio della veste (il manto blu è completamente appiattito e ingiudicabile), fatto di larghe pieghe tubolari, si avvicina a quello dipinto nella *Madonna col Bambino* (fig. 205) del Museo Diocesano di Velletri, opera anch'essa della seconda metà degli anni ottanta. La figura dell'angelo presenta invece un sistema di panneggi ancora basato su spezzature geometriche e fortemente acutangole, che di fatto è molto più vicino allo stile degli affreschi di San Giovanni Evangelista a Tivoli rispetto alle morbide e ritmate strutture degli anni novanta. Infine il profilo ingentilito di papa Leone Magno si apparenta bene a quelli degli uditori rotali dell'omonima tavola (figg. 248 e 249), opera cardine nella svolta in direzione pinturicchiesca della pittura di Antoniazio sul finire del nono decennio.

#### Bibliografia:

Londra 1893-94, num. 53 p. 10; Ffoulkes 1894, pp. 154-155; Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Schmarsow 1912, p. 27; Longhi 1926, p. 58; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 279; Berenson, *Indici* 1936, p. 22; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 57 pp. 44-45; Negri Arnoldi 1964, p. 210; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 83 p. 229; Sutton 1979, p. 443; Hedberg 1980, num. 11 p. 162; *Catalogo National Gallery di Dublino* 1981, num. 827 p. 140; Cavallaro 1984, p. 341; Howe 1984, pp. 417-419; Wolf 1991, pp. 118-137; Cavallaro 1992, num. 21 pp. 195-196; Paolucci 1992, num. 7 p. 46; scheda di Novelli in Terni 2009, num. 23 p. 144; Cavallaro 2013, p. 29.

44. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna in trono col Bambino*, chiesa di San Nicola in Carcere, Roma.

1486 circa.

Pittura murale staccata e trasportata su tela, 90 x 75 cm.

Fig. 204.

Ciò che resta di questa pittura murale, staccata e trasportata su tela nel 1962 (Proja 1970), va giudicato con molta cautela, dal momento che rimane poco più di un pallido ricordo della pittura originale. Se si confronta la fotografia recente con quella pubblicata dal Mariani nel 1929, risalente agli anni in cui l'affresco era ricoverato ancora nella sotterranea cappella triconca, si osserva bene che la superficie era allora in uno stato di conservazione pietoso, a cui non ha giovato l'inevitabile strappo, a seguito del quale l'opera è stata spostata alla parete della navata destra (dove si trova attualmente). Nel complesso sembra che le parti conservate alla meno peggio siano quelle comprendenti gli occhi del Bambino e la testa di Maria: la pittura restante è uno sforzo di recuperare e rendere leggibile la figurazione nel suo insieme, irrimediabilmente compromesso dalle cadute di colore e dalla polverizzazione del pigmento, a loro volta causate dall'alto tasso di umidità dei sotterranei di San Nicola. Il confronto con gli affreschi della chiesa dei Santi Vito e Modesto (1483), già ampiamente svolto da Hedberg (1980), fornisce un termine utile per una datazione di massima, circoscrivibile forse in maniera più precisa recuperando e chiarendo alcune vicende legate alla storia quattrocentesca della chiesa.

La premessa necessaria riguarda il rinnovamento della Cappella della Concezione, che nel 1865 Pio IX (1846-78) fece ricostruire e intitolare alla Vergine di Guadalupe. Valerio Mariani (1929) e Giovanni Battista Proja (1970) ipotizzarono con molta cautela che l'affresco fosse trasferito nella cappella sottostante proprio in quell'occasione. D'altronde l'ingresso ai sotterranei della chiesa era stato fatto murare durante la diaconia di Rodrigo Borgia (1456-71), e successivamente esso fu riaperto per volere del cardinal Baronio: è quindi difficile accettare l'ipotesi del Golzio per un'originaria provenienza dell'immagine proprio dalla cappella

sotterranea (Golzio-Zander 1968), dal momento che lo stile ci porta a considerare questa pittura come un prodotto dei pieni anni ottanta. Se riandiamo ora alle vicende quattrocentesche della Cappella della Concezione, possiamo precisarne l'erezione e le vicende fino al diciassettesimo secolo, grazie alle fonti del Crescimbeni e di un perduto manoscritto del Torrigio attraverso la copia che ne fece il Cancellieri.<sup>422</sup> La cappella fu fondata nel 1486 per volere del non altrimenti noto canonico Gregorio de' Guerrieri, e successivamente fu rinnovata nel 1694 da tale Francesco Alfonsi, il quale, nella lapide commemorativa che volle per sé, non mancò di ricordare l'immagine della Madonna alla quale aveva restituito la dignità che le spettava.<sup>423</sup> A partire da Mariani la data del 1486 è stata messa in rapporto per

---

<sup>422</sup> L'originale del Crescimbeni del 1717 è in BAV, *Archivio di Santa Maria in Cosmedin*, XIII, 9: *Istoria della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di San Nicolò in Carcere. Scritta da Giovanni Mario Crescimbeni canonico di Santa Maria in Cosmedin. Alla santità di nostro signore papa Clemente XI. Incominciata nel mese d'ottobre 1716 e finita a' 31 di luglio 1717*. Qui tuttavia ho adoperato la copia del 1790 custodita nell'Archivio del Vicariato di Roma, per cui si veda la nota seguente.

<sup>423</sup> AVR, *Capitolo di San Nicola in Carcere*, num. 113, pp. 260-268: “[p. 260] Della Cappella della Concezione. Capitolo X. Appresso al suddetto altare, camminando verso la testa della navata, si trova la cappella intitolata alla Santissima Concezione di Maria Vergine. Scrive il Torrigio (loc. cit. cap. 4, c. 16) che antichissimo è l'altare della Beata Vergine in questa chiesa, come quello che fu fabbricato al tempo di Stefano IX che sedè negl'anni 940, e si fonda nelle seguenti parole, che si leggono in una vita di san Damaso papa stampata l'anno 1638, e da lui veduta: «Cuius quidam corporis sancti Damasii [p. 261] portiuncula in secunda dedicatione basilicae Beati Laurentii, quae appellatur Damasi, quae a Stephano IX celebrata est, concessa est clericis basilicae Sancti Nicolai de Carcere, spondentibus quod altare in ecclesia sua erigerent, et in honore Beatae Mariae et Damasi consecrarent» [Crescimbeni si riferisce all'opera di Marzio Milesi Sarazani, *Sancti Damasi papae opera quae extant et vita ex codicis manuscriptis cum notis*, Typis Vaticanis, Romae 1638, pp. 60-61]. Ma che sia di ciò, l'altare del qual trattiamo fu fondato l'anno 1486 da Gregorio de' Guerrieri canonico di questa chiesa, come il Torrigio dice d'aver veduto in un istrumento esistente nell'Archivio di San Giovanni in Laterano, del quale porta la seguente nota: «Instrumentum dotis Cappellae Conceptionis Beatae Mariae Virginis, sitae in ecclesia Sancti Nicolai in Carcere Tulliano, fundatum per dominum [p. 262] Gregorium de Guereriis canonicum dictae ecclesiae Sancti Nicolai 15 Decembris 1486. Fabritius de Pontianis notarius rogatus». Aveva adunque questa cappella la propria dote e il proprio cappellano, il quale rassegnandola liberamente in mano del papa l'anno 1580, il Capitolo procurò che fossero unite le sue rendite alla sagrestia, e ne ottennero da Gregorio XIII la grazia, citandosi dal Torrigio la bolla sopra ciò spedita in data 1580, XII Calendas Martii, e incominciante: «Ex commissi nobis

---

desuper pastoralis officii debito ad quarumlibet ecclesiarum sacristias», ed esistente nell'archivio della chiesa.

I beni di questa cappella, de' quali ho trovato [p. 263] memoria nell'allegato autore, si è la proprietà d'una casa, ove al tempo di lui si esercitava l'osteria detta del Compasso, ed ella rispondeva annualmente tre ducati di carlini per canone e censo alla cappella nel giorno della festa della Santissima Concezione, e questa notizia egli la cava da un istromento rogato l'anno 1596 a' 14 di marzo. Ma se questa casa sia la stessa che l'altra da riferirsi appresso, enunciata in un libro esistente altresì in detto archivio e appellato "Campione", a me non è noto, perché né l'istromento, né il libro, ho veduto. Oltre a ciò possedeva la proprietà d'un'altra casa posta dietro la chiesa di Santa Maria in Portico, e di rimpetto al portone del [p. 264] Serraglio Piccolo degli ebrei, la qual cosa è degna di menzione, come quella che fu abitata da Marta Consiglieri, congiunta di Giovanni Battista Consiglieri, che l'anno 1557 fu da Paolo IV creato cardinale, e per avventura anche da esso Giovanni Battista, del quale si trova appo il Torrigo, in questo proposito, la seguente memoria: «A' di 10 Novembre 1550 ebbi io Pompeo de Anselmis canonico di San Nicola in Carcere Tulliano da monsignor Giovanni Battista de' Consiglieri il censo per sei mesi, e sono per resto dell'anno, e che pagano i signori Savelli scudi tre». Al tempo dello stesso scrittore si celebrava in quest'altare una messa la settimana, cioè il martedì, per l'anima di Donato Corvesio, che lasciò a [p. 265] a tal effetto un luogo del Monte Fede ad essa cappella.

Oggi la cappella è rinnovata tutta in forma moderna da un benefattore molto divoto della sacra immagine che vi si venera, appellato Francesco Alfonsi aquilano, il quale oltre a ciò dotolla, e vi fece un lascito pel maritaggio annuale di due zitelle, nella guisa che si dice nelle seguenti descrizioni in marmo collocate l'una a destra e l'altra a sinistra della cappella:

D. O. M.

Et Immacolatae Conceptionis

Beatae Mariae semper Virginis

Francus Alphonsius

Aquilanus Civis Romanus

Sacellum hoc proprio ere

a fundamentis erexit

abducta e loco tenebricoso

Antiquissima Deiparae Imagine

Quam dotavit

[...].

[cfr. Forcella 1874, IV, num. 307 p. 132].

[p. 267] In honorem Deiparae Virginis

altre vie con l'affresco, in quanto egli propose di legare la commissione della pittura alla lapide celebrativa della famiglia dei Fabî (incassata oggi nella parete sinistra dell'ingresso della chiesa), in cui, per una coincidenza fortuita, è iscritta proprio tale data: in realtà non vi è nessun rapporto tra quell'iscrizione, che ricorda il legame di quella famiglia romana con la chiesa di San Nicola, e l'opera in questione.<sup>424</sup> Ritornando invece con la mente alle trasformazioni ottocentesche, è verosimile che la *Madonna col Bambino* citata dall'Alfonsi sia la medesima immagine trasferita nei sotterranei verso il 1865.

---

Franciscus Alphonsius Aquilanus

Civisque Romanus

[...].

[ivi, num. 309 p. 133].

E morendo, presso d'essa si elesse la sepoltura, come dall'iscrizione che per entro la stessa cappella si legge del seguente tenore:

[p. 268] D. O. M.

Francisco Alphontio Aquilano,

Civique Romano, qui Aedem

hanc Beatae Mariae Matri, et Vir-

gini dicavit, fundavit, ac do-

tavit. Obijt A. Jubilaei MDCC.

XXIX. Jan. Aetatis vero suae LXXV.

Paulus Alphontius Nepos, et

Francus Ant. Filius, et haeres

B. M. P. P: Anno D.

MDDCI [*sic*].

[ivi, num. 297 p. 128, ma incompleta].

Avanti questa sacra immagine Antinoro Bernardini, moderno parroco, fa ardere per sua divozione ogni festa solenne della Beatissima Vergine quattro candele, e nelle feste di divozione due”.

<sup>424</sup> Per l'iscrizione riguardante la famiglia dei Fabî cfr. Forcella 1874, IV, num. 275 p. 123.

Bibliografia:

Golzio 1928, p. 67; Mariani 1929, pp. 35-37; Negri Arnoldi 1964, p. 207; Berenson, *Indici* 1968, p. 17; Golzio-Zander 1968, pp. 419-420; Proja 1970, pp. 25, 70, e 104-106; Noehles 1973, num. 45 p. 197; Hedberg 1980, num. 53 pp. 197-198; Cannatà 1981, p. 55; Cavallaro 1984, p. 341; Cavallaro 1992, num. 86 pp. 232-233; Paolucci 1992, num. 23 p. 88; Company 2002, p. 65; Palombi 2006, pp. 81-83.

45. Bottega di Antoniazzo Romano, *Madonna col Bambino*, Museo Diocesano, Velletri.

1486-90 circa.

Tempera su tavola, 123 x 92 cm.

Inv. num. 4.

Fig. 205.

Esposizioni: Terni 2009; *Antoniazzo Romano* 2013.

La *Madonna col Bambino* è in condizioni conservative mediocri, sia nel fondo oro gravemente abraso, sia nella figura del Bambino, in cui la fascia degli occhi è frutto di un restauro mimetico risalente al 1912 (la relazione è in Gabrielli 1918).

La collocazione originaria è indicata per la prima volta da Bonaventura Theuli (1644), che ricordava la tavola presso l'altare dedicato ai santi martiri Ponziano ed Eleuterio della cripta della Cattedrale di Velletri. Secondo l'erudito secentesco l'opera era di mano del Perugino: con tale altisonante attribuzione comparve nei successivi scritti di Giuseppe Marocco (1834), solitamente citato quale prima fonte per la conoscenza dell'opera, e nel *Dizionario* di Moroni (1858). Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento la tavola fu trasferita in sagrestia, dove la ricorda Augusto Tersenghi (1910), indeciso se assegnarla al Perugino, al Ghirlandaio, o a Bartolomeo della Gatta. Il nome di Antoniazzo risale invece ad Attilio Gabrielli (1918), ed è stato riconfermato da tutta la critica successiva salvo che da Hedberg (1980), il quale, pur confondendone le vicende con quelle della *Madonna di Sant'Agostino* del 1486 (fig. 202), ha proposto l'esecuzione da parte della bottega del maestro nel corso degli anni novanta. Grazie alla ricostruzione storica della cappella fatta dalla Noehles (1973), sappiamo che nel 1482 Sisto IV aveva concesso il privilegio dell'indulgenza all'altare della cripta, motivo per cui si è ipotizzato, a partire proprio dalla studiosa, che la commissione ad Antoniazzo rientrasse in quell'anno all'interno della più ampia decorazione dell'ambiente. In tal senso Lucilla Vignoli (in Terni 2009) ha recuperato la memoria del Nibby, che nel 1847 segnalava certe pitture peruginesche al di sotto dello scialbo delle pareti della



cripta, oggi non più esistenti. La cronologia nei primissimi anni ottanta è stata sposata da tutta la critica a partire da Negri Arnoldi (1965), che ha accostato l'opera alla *Pala Costa* di Montefalco, in quegli anni ancora datata verso il 1482: così la Cavallaro (1992), che ha appoggiato l'ipotesi della Noehles anche in occasione della mostra su Antoniazio del 2013, e Paolucci (1992), apparentemente propenso all'esecuzione negli anni attorno al 1483.

Considerando la tipologia dei panneggi del Bambino, dalle pieghe molto ammorbidite e alquanto irrazionali, la forma della sua testa e di quella della Vergine, il confronto con la tavola del 1487 già a Poggio Nativo e oggi a Palazzo Barberini (fig. 239) è indicativo a mio parere dell'esecuzione nella seconda metà degli anni ottanta, in parallelo con gli esiti della *Madonna col Bambino* di San Nicola alle Carceri (fig. 204), agganciabile all'erezione della cappellania del Guerrieri nel 1486. Dal disegno approntato da Antoniazio per la tavola veliterna è tratta pure la *Madonna col Bambino* di Sant'Angelo Romano (fig. 206), eseguita verso la metà dell'ultimo decennio del secolo.

#### Bibliografia:

Theuli 1644, p. 309; Marocco 1834, p. 165; Moroni 1858, LXXXIX, p. 222; Tersenghi 1910, p. 152; Gabrielli 1918, pp. 68-69; Berenson, *Indici* 1932, p. 25; Van Marle 1934, p. 265; Mortari 1959, pp. 28-29; Negri Arnoldi 1965, p. 232; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 39 p. 191; Hedberg 1980, num. 98 p. 223; Cavallaro 1992, num. 16 pp. 191-192; Paolucci 1992, num. 26 p. 102; scheda di Santolini nel *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 79-80; scheda di Vignoli in Terni 2009, num. 12 p. 122; scheda di Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 22 p. 110; scheda di Capparelli in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, num. 8.7 pp. 301-302; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 283.

46. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco*, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

1487.

Tavola, 166 x 165 cm.

Inv. num. 1436.

Iscrizioni: ANTHONATIVS ROMANVS PINXIT (al di sotto del trono della Vergine); MCCCCL/XXXVII (nella decorazione all'antico del pilastro destro del trono).

Figg. 239 e 240.

Esposizioni: Rieti 1957; *Antoniazzo Romano* 2013.

La tavola raffigura la Madonna in trono col Bambino benedicente ritto in piedi sulla coscia destra. A sinistra è dipinto san Paolo a figura intera e a destra san Francesco, entrambi con i canonici attributi iconografici. La composizione è assai sobria rispetto ad altre opere uscite dalla bottega di Antoniazio negli stessi anni: il trono rosa presenta le sole paraste decorate con motivi all'antica (in linea con la decorazione della Cappella Costa di Santa Maria del Popolo), e il piano d'appoggio in finto marmo policromo non ha ricchezza e vividezza paragonabili a quanto si vede, ad esempio, nella *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245). I restauri documentati risalgono al 1904, al 1907, al 1912 e al 1978: nel corso di quest'ultimo fu asportata una decorazione in oro che ornava le bordure dei manti della Vergine e del san Paolo, e al contempo riemerse la tabella con la data d'esecuzione, che risulta invece coperta nella foto Anderson 4048 (Cavallaro 1992).

L'opera, proveniente dalla chiesa del convento francescano di San Paolo di Poggio Nativo, fu incamerata dalla Galleria Nazionale di Palazzo Corsini nel 1897. Lì fu esposta fino al 1919, anno in cui passò a Palazzo Venezia, rimanendovi fino al 1952, per raggiungere infine la sede attuale (Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013). La prima segnalazione si deve a Mariano Guardabassi (1872), che la ricordò presso l'altare maggiore della chiesa di San Paolo (nel 1902 fornì la precisazione per cui

precedentemente era depositata nel convento), e qui va aggiunto solo che, a causa dell'errata lettura di Venturi (1897), per molti anni la data fu riportata quale 1488.

L'anticipazione dell'esecuzione al 1487 permette di comprendere meglio l'evoluzione dello stile di Antoniazio nella seconda metà degli anni ottanta, in un momento, cioè, in cui alla solidità e alla monumentalità d'impianto melozzesco si vanno ad assommare elementi di grazia e di dolcezza accostabili alla produzione romana del Pinturicchio, centrali nella definizione della peculiare declinazione dello stile del romano dell'ultimo decennio. In buona sostanza il disegno impiegato per le figure di questa tavola è tradotto nella gracilità del volto della Vergine, nell'irrazionale panneggio del manto del san Paolo, nonché nella piattezza del saio del san Francesco: tutti elementi che fanno pensare all'impiego di collaboratori di bottega. Ma l'invenzione grafica di Antoniazio per il gruppo sacro ha avuto una fortuna tale per cui fu scelta per la tavola oggi in Sant'Antonio dei Portoghesi (fig. 241), e dall'anonimo seguace responsabile dell'affresco della cappella del Collegio Capranica (fig. 242). Non solo, le forme del Bambino si leggono tutte d'un fiato con quelle della tavola di Velletri e di Sant'Angelo Romano (figg. 205 e 206), permettendo di valutare la distanza rispetto al Bambino del Norton Simon Museum (fig. 129), eseguito circa un lustro prima della tavola in questione.

#### Bibliografia:

Guardabassi 1872, p. 249; Vasari-Milanesi 1878, p. 471; Venturi 1897, pp. 253-254; Steinmann 1901, p. 73; Angeli 1902, p. 334; Rusconi 1902, fig. a p. 22 e p. 26; Gottschewski 1904, p. 22; Everett 1907, pp. 287-289; Berenson, *Indici* 1909, p. 135; Venturi 1913, pp. 276-277; Berenson, *Indici* 1932, p. 24; Palmegiani 1932, p. 477; Van Marle 1934, p. 266; Santangelo 1948, p. 34; Di Carpegna 1953, p. 19; scheda di Mortari in Rieti 1957, p. 34; Negri Arnoldi 1965, p. 240; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 6 pp. 164-165; Hedberg 1980, num. 36 pp. 178-179; *Catalogo di Palazzo Barberini* 1989, p. 29; Cavallaro 1992, num. 22 pp. 196-197; Paolucci 1992, num. 33 p. 118; Paolucci in Sansepolcro 1992, p. 181; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; *Catalogo di Palazzo Barberini* 2008, p. 6; scheda di Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013, num. 31 p. 128.

47. Antoniazio Romano, *Santa Caterina d'Alessandria tra i santi Vincenzo di Saragozza e Antonio da Padova*, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.

1489 circa.

Tempera su tavola, 164 x 173 cm.

Inv. num. 59.

Iscrizioni: Sanctus VINCENTIVS; Sancta ILLVMINATA; Sanctus NICOLAVS (al di sotto di ciascun personaggio).

Figg. 209 e 221.

Esposizioni:

Perugia 1907; *Melozzo da Forlì* 1938; Terni 1983; Sansepolcro 1992; Arezzo 2007; Roma 2008; Terni 2009; Forlì 2011; *Antoniazzo Romano* 2013.

La carpenteria lignea di questa pala all'antica (in buono stato di conservazione) si accorda perfettamente con la decorazione pittorica e scultorea delle pareti della Cappella Costa in Santa Maria del Popolo (figg. 210-214), per il cui altare la tavola fu commissionata. L'intuizione della provenienza dalla chiesa agostiniana romana risale a poco più di quarant'anni fa: tale ipotesi fu avanzata con dubbio dalla Noehles (1973, p. 76), sebbene ciò non sia riportato dalla critica, che rimanda unicamente al contributo di Francesco Floccia (1985), e solo recentemente, se si eccettua il caso isolato di Tumidei (1992), gli studiosi si sono pronunciati positivamente in merito (De Simone in Forlì 2011, Auciello in *Antoniazzo Romano* 2013). Le iscrizioni al di sotto dei tre santi sono state ridipinte successivamente al trasferimento dell'opera nella chiesa di Sant'Illuminata a Montefalco, il cui convento passò agli agostiniani di Lombardia nel 1492 (De Simone in Forlì 2011). Arrivata a Montefalco, la santa Caterina d'Alessandria fu trasformata in sant'Illuminata, e il sant'Antonio da Padova in san Nicola da Tolentino. Verosimilmente lo spostamento rimonta ai primissimi anni del Cinquecento, quando il cardinale Giorgio Costa decise di rinnovare l'arredo dell'altare con la pala marmorea tutt'ora esistente. Alla metà del Seicento la tavola in questione fu tralata nella collegiata di San Bartolomeo, dove la menzionò Milanese

(1878) nel commento alle *Vite* del Vasari, e di qui passò al Museo Civico alla fine dell'Ottocento (De Simone in Forlì 2011).

La pala è una delle opere di Antoniazio dalla vasta fortuna critica, nonché una delle più presenti alle esposizioni: in sostanza si tratta di un vero e proprio “manifesto” dello stile maturo dell'Aquili, e per lungo tempo ha avuto un ruolo centrale per la comprensione della sua pittura nel corso degli anni ottanta. Il riconoscimento al pittore avvenne in occasione dell'esposizione alla mostra sulla pittura umbra del 1907 (sala X): fin allora la letteratura locale riportava la tradizionale paternità dello Spagna (Monticelli 1829, Passavant 1830, Bragazzi 1864, Guardabassi 1872), e si deve anche in questo caso al Mason Perkins l'assegnazione ad Antoniazio, con cui concordarono da subito Gottschewski (1908), Gnoli (1908) e Berenson (1909). Fino al recupero della provenienza dalla Cappella Costa la datazione concordemente assegnata all'opera era il 1482: essa dipendeva dai giusti confronti formali che Gottschewski (1908) per primo aveva istituito con i malconci affreschi della Camera di Santa Caterina alla Minerva, da lui ricondotti per via indiziaria a quel medesimo anno. L'anticipazione dell'esecuzione dell'opera ai primi anni ottanta ha posto non pochi problemi nella comprensione dello stile di Antoniazio, dal momento che si inseriva a monte della sua produzione matura un'opera che in realtà fu eseguita probabilmente subito dopo l'acquisto della cappella da parte del cardinale nel dicembre del 1488. Da un lato bisogna quindi confrontare la monumentalità delle tre figure con la medesima attitudine dei santi del ciborio di Urbano V (fig. 179), la cui decorazione fornisce di fatto l'illustre precedente per quest'opera. D'altro canto bisogna rilevare che la pittura di Antoniazio negli ultimi anni del nono decennio appare già impregnata di umori pinturicchieschi, i quali si colgono meglio nella decorazione pittorica della cappella che nella tavola, eseguita in parallelo a opere stilisticamente più avanzate, quali la tavola proveniente da Poggio Nativo (fig. 239) o la *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), dipinta verosimilmente sullo scorcio degli anni ottanta. Rimane in sostanza irrisolto il nodo delle scelte stilistiche adottate per la tavola commissionata dal cardinale Costa, il cui volere forse non fu estraneo alla richiesta rivolta al pittore di realizzare un'opera che affondava le sue radici nella salda imponenza delle opere della prima metà del decennio.

Bibliografia:

Monticelli 1829, pp. 390-391; Passavant 1830, I, p. 518; Bragazzi 1864, p. 228; Guardabassi 1872, p. 119; Vasari-Milanesi 1878, III, n. 1 p. 594; Bernardini 1906, p. 90; Perugia 1907, num. 28 p. 113; Mason Perkins 1907, pp. 118-119; Cristofani 1907, p. 302; Gottschewski 1908, pp. 153-155; Gnoli 1908, p. 43; Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Okkonen 1910<sup>b</sup>, p. 52; Schmarsow 1912, p. 27; Venturi 1913, p. 286; Gnoli 1923, p. 33; Van Marle 1934, p. 254; Berenson, *Indici* 1936, p. 23; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 62 p. 43; Mortari 1964, p. 42; Negri Arnoldi 1965, p. 232; Nessi-Scarpellini 1972, p. 45; Noehles 1973, p. 76 e num. 56 p. 206; Hedberg 1980, num. 22 p. 170; Cannatà in Roma 1982, p. 30; scheda di Gaburri in Perugia 1983, pp. 134-135; scheda di Gaburri in Terni 1983, num. 4 pp. 137-145; Gualdi Sabatini 1984, I, pp. 344-345; Floccia 1985, pp. 15-21; Toscano 1990, pp. 188-189; Cavallaro 1992, num. 15 pp. 190-191; Paolucci 1992, num. 20 p. 80; scheda di Paolucci in Sansepolcro 1992, num. 44 p. 208; Tumidei 1992, p. 11; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Minardi 2005, pp. 311-312; Angelini 2007, pp. 85-86; scheda di Nocentini in Arezzo 2007, num. 63 p. 221; scheda di Cavallaro in Roma 2008, num. 148 pp. 228-229; scheda di Novelli in Terni 2009, num. 22 p. 142; scheda di De Simone in Forlì 2011, num. 48 pp. 222-223; Salvatore 2011, p. 96; scheda di Auciello in *Antoniazio Romano* 2013, num. 32 p. 130-133.

48. Bottega di Antoniazio Romano, *Decorazione pittorica della Cappella Costa*, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.

1489 circa.

Pittura murale.

Figg. 210-215 e 217-219.

Curiosamente negli studi del Novecento la decorazione della volta e delle lunette della Cappella Costa non è stata messa in rapporto con l'attività di Antoniazio se non da Tumidei (1992). Le occasioni di studio non sono mancate, a partire dalla mostra in Santa Maria del Popolo del 1981, quando si fece il nome, in continuità con le cappelle adiacenti, di un anonimo artista pinturicchiesco influenzato dai modi di Antoniazio (Cannatà 1981<sup>b</sup>), ipotesi già avanzata a suo tempo da Steinmann (1898), e orientata poi verso l'ambito del Pastura da Venturi (1913).<sup>425</sup> Successivamente la cappella non è stata inclusa dalla Cavallaro nel suo catalogo (1992), e nel primo contributo di Maria João Bonina (1998) è stata accostata all'arte del Pinturicchio. Tuttavia, se riflettiamo a mente sgombra su questo spazio sacro nel suo complesso, si impone una verifica degli affreschi – almeno quelli in migliore condizione di leggibilità – in rapporto all'attività dell'Aquila.

Di forma esagonale, il sacello presenta la volta costolonata divisa in cinque spicchi, con la chiave di volta decorata dallo stemma del cardinale portoghese (fig. 211). La pittura delle vele e delle nervature è estremamente sobria: il cielo azzurro con stelle dorate è scandito dalla decorazione dei costoloni in cui testine alate e cornucopie si alternano a sobri motivi floreali. Delle cinque lunette, in quelle laterali sono presenti i quattro Dottori della Chiesa e, in quella in asse con la mensa d'altare, due angioletti che reggono uno scudo a rilievo con le insegne cardinalizie (fig. 215), ripetute quindi una seconda volta. Le figure delle lunette sono in continuità con la produzione del maestro nella prima metà degli anni ottanta: si prenda ad esempio la testa del san Girolamo (fig. 212), dopo essersi soffermati ad ammirare il bel brano

---

<sup>425</sup> La proposta in favore di un anonimo pinturicchiesco influenzato dalle pitture del ciborio lateranense è stata recentemente avanzata da Gualdi 2009, p. 292.

naturalistico del profilo del leone alla sua destra: essa si apparenta con quelle del sant'Ambrogio della chiesa di San Giovanni Evangelista di Tivoli (fig. 145) e del Cristo crocifisso del ciborio lateranense (fig. 180). Pure il san Gregorio Magno (fig. 213), per quanto di fattura leggermente inferiore, ricalca sostanzialmente modelli già espressi a Tivoli, e lo stesso vale per il sant'Agostino in rapporto all'evangelista Marco (figg. 214 e 144). I due putti reggitemma sono disegnati con una freschezza tale da far ipotizzare l'esecuzione da parte di un dotato collaboratore del maestro (fig. 218), e si confrontano bene con le testine angeliche della *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum (fig. 129), di qualche anno precedenti. Volendo portare altri confronti utili per agganciare la decorazione della cappella agli ultimissimi anni ottanta si guardi agli ornati dei costoloni, confrontabili con quelli delle colonne dell'alzata del trono della *Madonna col Bambino tra i santi Paolo e Francesco* di Palazzo Barberini (fig. 239).

#### Bibliografia:

Steinmann 1898, p. 106; Venturi 1913, p. 661; Cannatà 1981<sup>b</sup>, p. 56; Tumidei 1992, p. 11; Bonina 1998; Bonina 2004; Bonina 2005; Gualdi 2009, p. 292; De Simone in Forlì 2011, p. 222; scheda di Auciello in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 32 pp. 130-133.



49. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Antonio da Padova*, Museo Civico, Rieti.  
1488-90 circa.

Tavola, 173 x 61,5 cm.

Inv. num. MCR-343-SA.

Fig. 222.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938; Rieti 1957; Roma 1982; Roma 2008; Rieti 2012;  
*Antoniazzo Romano* 2013.

L'opera rappresenta sant'Antonio da Padova con i consueti attributi iconografici del libro e del giglio. Egli accenna un "passetto" piegando leggermente la gamba destra, con un'attitudine simile a quanto visto nell'omonimo santo della *Pala Costa* (fig. 221) di Montefalco, e nei santi laterali della tavola già a Poggio Nativo (fig. 239). Originariamente la tavola era di forma rettangolare: la terminazione a lunetta è stata realizzata per amor di simmetria verosimilmente quando l'opera fu appaiata al *San Francesco stigmatizzato* nel coro della chiesa reatina di Sant'Antonio al Monte (fig. 17), e questo è il motivo per cui fu aggiunto un listello nella parte inferiore (Grumo 2012). Lo stato di conservazione non è esaltante, se si considerano l'abrasione del fondo oro, la consunzione del saio (con la vasta lacuna integrata mimeticamente all'altezza della coscia destra) e dei carnati (da cui emerge il verde della preparazione sottostante). I restauri risalgono al 1911, al 1934, al 1957, al 1981 e al 1991 (Cavallaro 1992).

La storia museale e attributiva della tavola è la medesima della *Madonna del Latte* (fig. 3) e del *San Francesco stigmatizzato* oggi nel Museo Civico di Rieti, per cui non è necessario tracciare qui la vicenda critica a partire dalla segnalazione del Cavalcaselle (1866). È semmai utile recuperare brevemente le proposte relative alla datazione, dal momento che l'arco cronologico varia dall'inizio degli anni settanta fino agli anni ottanta inoltrati. Scartata l'ipotesi di Gnoli (1911), secondo cui il sant'Antonio sarebbe stato coevo alla *Madonna del Latte* del 1464, l'opera è stata scalata alla fine degli anni sessanta da Cannatà (1982), alla prima metà degli anni settanta da Hedberg (1980) e da Paolucci (1992), e ai primi anni ottanta dalla Noehles (1973) e

dalla Cavallaro (1992, e in *Antoniazzi Romano* 2013). Se però si ritorna al giusto confronto proposto da Giorgio Bernardini (1909) con l'omonimo santo della *Pala Costa* di Montefalco, la cui commissione per la cappella di Santa Maria del Popolo ne fissa il termine dell'esecuzione quantomeno al 1489 circa, appare chiaro che non si può continuare a considerare il santo reatino quale opera dei primi anni ottanta, ma va anch'esso risospinto più avanti nel catalogo del pittore, e fatto coevo (o leggermente successivo) alla tavola di Montefalco. Ciò mi sembra che si chiarisca se si considera che il sistema di panneggi della manica del saio del sant'Antonio è il medesimo utilizzato per quella del san Francesco della tavola di Poggio Nativo del 1487: l'articolazione del braccio che regge il giglio, infatti, è la medesima del braccio che sostiene il Crocifisso. Non solo, la forma tozza della testa di Antonio ritorna nell'omonimo soggetto della tavola di Sant'Antonio dei Portoghesi (fig. 241), un'altra opera realizzata verosimilmente tra la fine del nono decennio e l'inizio del successivo. Il sant'Antonio reatino, quindi, si inserisce all'interno dell'insieme di opere uscite dalla bottega del pittore nel momento in cui agli stilemi impregnati delle lezioni di Melozzo e dei pittori sistini si vanno aggiungendo caratteri di dolcezza e patetismo nuovi, che trovano piena espressione nel corso del decennio successivo.

#### Bibliografia:

Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 167; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 175; Guardabassi 1872, p. 262; Gori 1895, pp. 603-604; Cavalcaselle-Morelli 1896, pp. 193-194; Von Mandach 1899, pp. 104-105; Bernardini 1909, p. 43; Gnoli 1911, pp. 330-332; Venturi 1913, p. 266; Longhi 1926, p. 57; Van Marle 1934, p. 250; Berenson, *Indici* 1936, p. 23; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 61 pp. 42-43; scheda di Mortari in Rieti 1957, num. 16 p. 33; Noehles 1973, num. 1 pp. 157-159; Hedberg 1980, num. 30 pp. 175-176; Cavallaro 181, p. 59; Cannatà in Roma 1982, num. 7 p. 32; Cavallaro 1992, num. 13 p. 189; Paolucci 1992, num. 14 p. 61; Leggio 1993, pp. 65-67; Tozzi 2004, p. 104; scheda di Cavallaro in Roma 2008, num. 145 pp. 226-227; Cavallaro 2008, pp. 375-378; Rossi 2008, p. 403; scheda di De Simone in Forlì 2011, num. 37 p. 192; scheda di Grumo in Rieti 2012, pp. 62-64; scheda di Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 29 p. 124.

50. Bottega di Antoniazio Romano, *Crocifissione con i Dolenti, la Maddalena, san Giovanni Battista e san Domenico; l'Annunciazione con Dio padre; le sante Lucia e Apollonia; i Santi Girolamo e Onofrio; Sant'Agostino e una donatrice; il Vir Dolorum; San Giovanni Battista nel deserto*, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

1488-90 circa.

Pitture murali staccate e trasportate su tela, 210 x 230 cm (la *Crocifissione*), 200 x 140 cm (l'*Annunciazione*), 200 x 125 cm (le *Sante Lucia e Apollonia*), 200 x 133 cm (i *Santi Girolamo e Onofrio*), 200 x 100 cm (il *Battista nel deserto*), 200 x 100 cm (il *Sant'Agostino e la donatrice*), 110 x 100 cm (il *Vir Dolorum*).

Iscrizioni: CREDO IN DEUM PATREM OMNIPOTENTEM (nel cartiglio della committente ai piedi di sant'Agostino).

Figg. 223-231.

Esposizioni: *Antoniazio Romano 2013* (la *Crocifissione*, l'*Annunciazione*, le *Sante Lucia e Apollonia*, i *Santi Girolamo e Onofrio*).

Queste sette pitture murali staccate e trasportate su tela si conservano nell'ambiente dietro la sacrestia della chiesa di Santa Maria sopra Minerva, comunemente noto come Camera di Santa Caterina. La *Crocifissione* (figg. 229 e 230) li occupa la parete d'altare, l'*Annunciazione* (figg. 224 e 225) si trova alla parete sinistra insieme al pannello con i due santi eremiti (fig. 231); alla parete destra stanno i pannelli raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo e due domenicani* (fine XIV-inizi XV secolo), e le *Sante Lucia e Apollonia* (figg. 226 e 227); nella parete d'ingresso trovano posto invece il *Sant'Agostino con la committente*, e il *San Giovanni Battista nel deserto*; infine, al di sopra della porta, è collocato il *Vir Dolorum* (fig. 228).

Lo stato di conservazione è pessimo: l'impoverimento della superficie pittorica è tale per cui resta solo un ricordo fantasmatico delle figure, e il restauro condotto sui quattro pannelli esposti alla mostra del 2013 non ha giovato alla lettura delle opere, dal momento che le figure hanno assunto un'aria *dark*, che ne ha compromesso ulteriormente la valutazione qualitativa. Fino al 1929-31 le pitture erano ancora

solidali con il supporto murario con cui erano state trasferite nel nuovo ambiente per volere del cardinale Antonio Barberini nel 1638. In occasione di quel primo restauro furono staccate le prime cinque, e tra il 1952 e il 1964 si completò l'operazione con il *Vir dolorum* e una sesta pittura non meglio identificata (Sofia Basta in *Antoniazzi Romano* 2013, ma cfr. anche Cavallaro 1992).

La provenienza originaria dei sette affreschi dal distrutto convento di Santa Caterina, e più precisamente dalla cella del Transito della santa senese, nota anche come oratorio di Santa Caterina d'Alessandria (Cirulli 2013), è un dato emerso in seguito agli studi di Enrichetta Beltrame Quattrocchi (1951). Fino ad allora si riteneva che le pitture provenissero dalla Cappella di Santa Caterina d'Alessandria nel transetto sinistro della Minerva (Angeli 1903, Gottschewski 1904). Recentemente Beatrice Cirulli (2013), riconsiderando globalmente le vicende cinque-secentesche della comunità cateriniana gravitante attorno alla chiesa della Minerva, ha proposto che la *Crocifissione*, per via della presenza del santo titolare tra gli astanti, sia stata originariamente affrescata nella Cappella di San Domenico, anch'essa nel transetto sinistro della chiesa. Il problema della provenienza delle pitture è alquanto complesso e al momento non risolvibile con certezza, poiché devono essere considerati nel discorso gli affreschi staccati e oggi ricoverati presso l'Ordinariato Militare di Santa Caterina a Magnanapoli, i quali fino al 1928 erano custoditi nella cappella dedicata a Santa Caterina d'Alessandria nel convento di Magnanapoli. Di questi ultimi conosciamo con certezza la provenienza dall'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria nei pressi della Minerva (Cirulli 2013, e Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013), perché, quando le terziarie si trasferirono a Magnanapoli negli anni settanta del Cinquecento, allestirono la cappella indicando con precisione nelle iscrizioni che accompagnavano le pitture la pertinenza al sacello cateriniano. Considerando globalmente le due serie degli affreschi superstiti, si tratta a tutta evidenza di un insieme figurativo eterogeneo, in cui al nucleo ben definito di pitture ascrivibili alla bottega di Antoniazzi se ne accostano altre che per stile e per cronologia sono ben diverse: ho già citato i *Santi Pietro e Paolo e i due domenicani*, e a questi si aggiungono la *Santa Brigida di Svezia*, che per il disegno secco e per l'ambientazione mi pare cosa del settimo-ottavo decennio, e la *Visione di Innocenzo III* (nota anche come *Pace*), degli ultimi vent'anni del Quattrocento e dal sapore toscano (Gottschewski 1904). A conti

fatti l'ipotesi più ragionevole è che nel Cinquecento le pareti della stanza dove Caterina morì formassero un vero e proprio palinsesto pittorico, di cui solo una parte delle figure sopravvissute fu realizzata dalla bottega dell'Aquila.

Per lungo tempo è stata largamente condivisa la proposta di Gottschewski (1904) di assegnare le pitture al 1482: egli ne aveva ipotizzato l'esecuzione negli anni attorno al centenario della morte di santa Caterina, così che le sette opere in questione, cui si deve aggiungere per coerenza stilistica la *Santa Caterina d'Alessandria* dell'Ordinariato Militare, furono considerate un vertice della pittura del maestro, e per questo scalate assai precocemente nel corso degli anni ottanta (l'ipotesi è stata recuperata poi da Hedberg 1980, e da De Simone in Forlì 2011, ma con l'ulteriore retrodatazione alla seconda metà degli anni settanta). Io credo che il giudizio entusiasta di Gottschewski vada stemperato, come d'altronde è già stato evidenziato dalla Noehles (1973), da Paolucci (1992), da Tumidei (1994) e dalla Cavallaro in occasione della mostra del 2013, e che tali pitture siano da considerare più proficuamente dal punto di vista del riuso dei modelli del maestro sul finire del nono decennio. Una datazione al 1488-90 o poco oltre sembra la migliore per via del confronto con i più bei prodotti di Antoniazio eseguiti a partire dalla metà del decennio. Si confrontino (per quanto possibile) le forme larghe e potenti delle sante Lucia con quelle della santa Caterina d'Alessandria della *Pala Costa* di Montefalco (figg. 227 e 209), oppure la figura del san Domenico con il *San Vincenzo Ferrer* di Santa Sabina (figg. 230 e 171). Inoltre la figura del Battista presente alla *Crocifissione* deriva dal modello impiegato per il santo del ciborio di Urbano V; invece il san Giovanni dolente della *Crocifissione* è affine a ciò che resta di quello dipinto dall'anonimo antoniazesco per la *Crocifissione* oggi nel Museo Diocesano di Velletri (fig. 170), anch'essa verosimilmente opera della seconda metà degli anni ottanta. Non solo, l'*Annunciazione* è basata su un disegno assai fortunato che è impiegato nell'ultimo decennio nelle due vele al di sopra dell'altare nella cappella di Sant'Onofrio al Gianicolo (fig. 345), e pure dall'anonimo pittore della tavola di Palombara Sabina (fig. 358). Il *San Girolamo penitente* deriva nella posa e nella costruzione del paesaggio, dalla ben più alta pittura su tavola del Poldi Pezzoli di Milano (fig. 232).

Bibliografia:

Angeli 1903, p. 346; Gottschewski 1904, pp. 7-19; Everett 1907, p. 290; Berenson, *Indici* 1909, p. 136; Cantalamessa 1909, p. 284; Okkonen 1910<sup>b</sup>, p. 52; Schmarsow 1912, p. 29; Berenson, *Indici* 1932, p. 24; Van Marle 1934, pp. 260-261; Beltrame Quattrocchi 1951, pp. 10-16; Cartotti Odasso 1952, pp. 5-11; Buscaroli 1955, p. 145; Negri Arnoldi 1965, pp. 230 e 233; Galassi Paluzzi-Salerno 1965, p. 335; Berenson, *Indici* 1968, p. 17; Noehles 1973, num. 89 pp. 239-241; Hedberg 1980, num. 50 pp. 194-195; Cannatà in Roma 1982, p. 30; Cavallaro 1992, num. 76 pp. 227-228; Paolucci 1992, num. 27 p. 104; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Garella 2001, pp. 383-389; Cavallaro 2011, pp. 199-203; De Simone in Forlì 2011, n. 83 p. 51; Basta in *Antoniazzi Romano* 2013, pp. 145-147; scheda di Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 37 pp. 142-144; Cirulli 2013, pp. 676-686.

51. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova*, chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, Roma.

1490 circa.

Tavola, 175 x 173 cm.

Iscrizioni: 1592 (nell'angolo in basso a destra),

Fig. 241.

La tavola raffigura la Vergine seduta in un semplice scranno di legno adornato di un cuscino e di un drappo, entrambi di broccato. La madre regge sulla coscia destra il Bambino ritto in piedi nell'atto di benedire, e ai lati sono raffigurati san Francesco, alla loro destra, e sant'Antonio da Padova, alla loro sinistra, ambedue con i canonici attributi iconografici. L'opera non è in buone condizioni di conservazione: ciò è dovuto in primo luogo al difficile recupero della pittura originale avvenuto nel 1935 per mano di Pico Cellini, che asportò completamente le ridipinture settecentesche (e cinquecentesche) che avevano trasformato l'intera superficie.<sup>426</sup> Il manto della Vergine ha perduto del tutto l'andamento originale delle pieghe del panneggio, e i carnati della Madonna e del Bambino paiono alquanto sofferenti; sembrano invece meno rovinate le figure dei due francescani, come già sottolineato da Giulio Ansaldi (1937). Resta da aggiungere che il fondo oro nel passato era stato rimesso a mordente, e che il restauratore recuperò il poco che restava dell'originale. Il successivo intervento conservativo risale al 1965 (Cavallaro 1992). Interessante è la notazione tecnica relativa al supporto formato da cinque assi, le medesime impiegate per la pala del museo di San Paolo fuori le Mura, con le quali la tavola di Sant'Antonio dei Portoghesi condivide la lunghezza simile (173 cm a fronte dei 185 cm).

Casimiro Romano nel 1744 segnalò l'opera presso l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria ad Nives di Palazzolo (Rocca di Papa), e ipotizzò ragionevolmente che la data del 1592, tutt'ora visibile, fosse stata apposta in occasione di un primo

---

<sup>426</sup> Una dettagliata relazione è in Ansaldi 1937, cui si rimanda anche per un confronto fotografico con l'opera prima del restauro attraverso la foto Luce C8582.

ritocco pittorico della superficie, eseguito probabilmente in occasione della nuova collocazione.<sup>427</sup> Attraverso lo spoglio delle visite apostoliche secentesche e settecentesche (del 1634, del 1660 e del 1703), Alberto Crielesi (1997) ha rimarcato la costante presenza della tavola nell'abside della chiesa. Nel 1739, per volere del generale dei Minori Giuseppe Maria de Fonseca di Evora, il quale ebbe un ruolo fondamentale nei vasti lavori di restauro alla chiesa e al convento di Palazzolo, fu realizzata una cornice in stucco per contenere l'opera, che fu quindi incassata nella parete di fondo dell'abside (Crielesi 1997).<sup>428</sup> In quell'occasione, come scritto in precedenza, si procedette a rinfrescarne di nuovo la superficie. L'arrivo a Roma si lega invece alla vendita del complesso conventuale di Palazzolo nel 1915 al Collegio Inglese da parte della Colonia della Salute di Carlo Arnaldi, il quale a sua volta l'aveva acquistato dal Portogallo (che manteneva però la proprietà dei beni mobili). Fu così che la tavola, rimasta in un deposito del convento, fu trasferita nel 1934 nella chiesa nazionale di Sant'Antonio dei Portoghesi, e dopo il restauro fu esposta nella seconda cappella della navata sinistra (Montevecchi in *Sant'Antonio dei Portoghesi* 1992).

L'opera è stata assegnata fuggacemente ad Antoniazio dal Van Marle (1934), ma si devono all'Ansaldi (1937) l'ampia discussione stilistica e la pubblicazione della fotografia. Se la questione della paternità è appianata, rimangono tuttavia dei dubbi circa la completa autografia e la migliore datazione. Per quest'ultimo aspetto le vicende storiche della comunità francescana di Palazzolo ci offrono qualche indicazione utile, in quanto il convento di Santa Maria ad Nives nel corso del Quattrocento fu al centro di un acceso contrasto tra i certosini e i francescani in merito al suo possesso. Con una bolla del 23 marzo 1489 Innocenzo VIII pose fine alla diatriba, e successivamente, attraverso un atto stipulato dal notaio Mariano di Paola Particappa il 16 marzo 1490, si sancì definitivamente la proprietà del convento da parte dei certosini, mentre il possesso restava nelle mani dei francescani (Crielesi 1997). Considerando perciò l'iconografia dichiaratamente francescana della tavola, il

---

<sup>427</sup> Il frate forniva anche l'interessante notizia dell'esistenza di un'incisione tratta dalla tavola, ma purtroppo non sono riuscito a rintracciarla.

<sup>428</sup> Nel 1626 il convento passò ai Minori Riformati, e nel 1640 ritornò agli Osservanti, diventando infine parte dei beni immobili dell'Istituto di Sant'Antonio dei Portoghesi nel 1880 (Crielesi 1997).



1490 mi pare un buon *post quem* per datare l'opera nei primissimi anni novanta, e d'altronde sono tutt'ora calzanti i confronti proposti già dall'Ansaldi con la tavola del 1487 proveniente dal convento francescano di San Paolo di Poggio Nativo (fig. 240). La destinazione francescana delle due tavole si manifesta nella scelta della sobria figurazione, poco fastosa nelle decorazioni in oro e nei virtuosismi pittorici con cui Antoniazzo era solito esaltare le superfici in finto marmo: i due casi proposti sono ben lontani dalla ricchezza della coeva *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245). Il volto del sant'Antonio da Padova, infine, si apparenta nel disegno a quello del santo Stefano della *Pala Caetani* di Capua (fig. 256), e fornisce la traccia per circoscrivere a grandi linee una personalità artistica riconoscibile in maniera più chiara all'interno del nebuloso *atelier* del maestro.

#### Bibliografia:

Casimiro 1744, p. 242; Van Marle 1934, p. 303; Ansaldi 1937, pp. 192-196; Negri Arnoldi 1965, n. 9 p. 244; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Noehles 1973, num. 7 p. 165-166; Hedberg 1980, num. 40 pp. 182-183; Cavallaro 1992, num. 91 pp. 235-236; Paolucci 1992, num. 35 p. 124; scheda di Montervecchi in *Sant'Antonio dei Portoghesi* 1992, num. 20 p. 85; Crielesi 1997, pp. 19-21 e 50-51; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 288; scheda di Cavallaro in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, num. 8.12 pp. 308-310.

52. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i Santi Paolo e Pietro e i dodici uditori di Rota*, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, Città del Vaticano.

1489-90 circa.

Tavola, 187 x 212 cm.

Inv. 279.

Figg. 245, e 248-249.

Questo maestoso lunettone raffigura i dodici uditori di Rota inginocchiati in preghiera in due gruppi di sei ciascuno ai lati del trono della Vergine, che sostiene sulla coscia sinistra il Bambino benedicente. Nel lato a destra del gruppo divino è dipinto san Paolo con la spada sguainata e appoggiata sulla spalla destra, dall'altra parte sta invece san Pietro. La solida architettura del trono rimanda a quella del trittico destinato a Subiaco nel lontano 1467 (fig. 56), ma Antoniazio in questo caso ha variato lo zoccolo (poligonale) e il coronamento (dal complesso fastigio floreale color rosso corallo). La ricercatezza con cui sono stati scelti i toni di verde per fingere la policromia dei marmi del trono è pari solo alla ricchezza e alla complessità del fondo d'oro decorato a *estofado*, secondo disegni che negli stessi anni il pittore adoperò per la grande tavola di Santa Maria in Cosmedin (fig. 260). Nella seconda metà dell'Ottocento la tavola risultava trasformata in una pala quadra, ma nel 1905 Ludovico Seitz, per conto dei Musei Vaticani, diresse l'intervento di restauro con cui fu riportata alla sua forma originale (Cavallaro 1992).

Nel 1717 l'opera era ancora appesa a una parete dell'Auditorio della Sacra Rota nei Palazzi Vaticani, dove la descrisse minuziosamente Domenico Bernini (1717), che ne fornì anche un'incisione in verità poco fedele (il disegno è opera di Giuseppe Severoni, mentre l'incisione è di Vincent Hubert). Il Bernini, speculando sulla scelta arcaica di invertire la posizione dei santi Paolo e Pietro, ritenne l'opera del XIII secolo o precedente, ma al contempo descrisse in maniera molto precisa le divise degli uditori, che si differenziano in base al colore delle mantelline in laici (rosso), in religiosi regolari (bruno oppure nero, ma riconoscibili dalla tonsura), e in chierici (nero). Tra il XVIII e il XX secolo l'opera subì diversi spostamenti: nei primi anni sessanta dell'Ottocento era in deposito presso il Quirinale (Crowe-Cavalcaselle

1866), tra il 1901 e il 1904 era di nuovo in Vaticano nell'anticamera dell'Appartamento Nobile Pontificio (Steinmann 1901; Gottschewski 1904), tra il 1905 e il 1964 fu esposta nella Pinacoteca Vaticana, per tornare infine nella riservatezza dell'Appartamento Nobile Pontificio, dove si trova tuttora.

L'assegnazione ad Antoniazio o a un suo stretto collaboratore venne da Cavalcaselle (1866 e 1871), che mise giustamente in rapporto questa pittura con gli affreschi della Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio (fig. 258). Tutta la critica successiva si è mostrata sostanzialmente in accordo con quest'attribuzione, con la variazione della sola collocazione cronologica e in qualche caso del giudizio di valore (la considerarono scadente Venturi 1913, Van Marle 1934, Negri Arnoldi 1965). Nel passato l'opera è stata collocata al termine del pontificato sistino (Steinmann 1901), nella seconda metà degli anni ottanta (Negri-Arnoldi 1965), al 1470 circa (Bertelli 1968), nell'ultimo decennio del secolo (Hedberg 1980) al 1500 circa (Noehles 1973), e infine nel 1488-92 (Cavallaro 1992 e 2013; posizione condivisa da Tumidei 1994).

L'esecuzione della pittura è circoscrivibile con buona precisione se si considera la vicenda biografica del vero committente, rintracciato da Bruno Forastieri (1980), cioè dell'uditore Giovanni Cerretani vescovo di Terni (egli è forse il prelato di profilo all'altezza del manto rosso di san Paolo?). Nel suo testamento del 1488 (il Cerretani morì nel 1492) si legge che egli destinò quaranta ducati d'oro per la realizzazione della pala d'altare della Cappella degli Uditori. Il costo è decisamente in linea con il "listino prezzi" di Antoniazio, e forse i tempi d'esecuzione non furono troppo diversi da quelli impiegati per l'*Annunciazione Torquemada* della Minerva (fig. 356), dalle dimensioni simili e dipinta in soli quattro mesi.

#### Bibliografia:

Bernino 1717, pp. 32-33; Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 168; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 177; Steinmann 1901, 1, pp. 72-73; Gottschewski 1904, p. 22; Jacobsen 1906, pp. 106-107; Everett 1907, p. 303; Bernardini 1907, p. 19; Berenson *Indici* 1909, p. 135; Cochin 1909, p. 314; D'Achiardi 1913, p. 104; Venturi 1913, pp. 276-279; Galassi Paluzzi 1928, p. 414; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, pp. 255-256; Grassi 1952, p. 77; Grassi 1952, p. 77; Buscaroli 1955, p. 144; Lecaldano 1963,

II, tav. 79; Negri Arnoldi 1965, p. 239; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Bertelli 1968, p. 43; Noehles 1973, pp. 79-80 e num. 10 pp. 168-169; Forastieri 1980, pp. 67-76; Hedberg 1980, num. 59 pp. 202-203; Cannatà in Roma 1982, p. 30; Cavallaro 1984, p. 343; Cavallaro 1992, pp. 96-97 e num. 24 pp. 198-199; Paolucci 1992, num. 42 p. 140; Tumidei 1994, pp. 23, 28, e n. 118 p. 75; Tumidei 2005, p. 33; Tumidei 2005, p. 33; Cavallaro 1997<sup>b</sup>, p. 42; Cavallaro 2013, pp. 36-37.

53. Antoniazio Romano, *San Giovanni Battista*, Städel Museum, Francoforte.

1490-95 circa.

Tavola di pioppo, 125,2 x 53,8.

Inv. 1443.

Iscrizioni nel *verso* della tavola: Inv. No. 1443 (etichetta); 1443 (in gesso bianco); 3704 (in gesso rosso).

Figg. 262 e 266.

Il san Giovanni Battista è dipinto a figura intera di tre quarti nell'atto di incedere verso la destra dello spettatore; il braccio sinistro è piegato con l'indice puntato a indicare il Cristo, la mano destra regge il lungo bastone sormontato dalla croce. Il supporto è costituito da una singola tavola di pioppo a venatura verticale; nel retro è presente tuttora l'originale traversa superiore, mentre mancano quella centrale e quella inferiore. La tavola è priva della cornice e si presenta molto consumata nella superficie pittorica: il fondo è stato ridipinto per fingere un cielo chiaro, degradante dall'azzurro intenso (in alto) al bianco (in basso). Dell'aureola originale si scorge solo l'incisione semicircolare che affiora appena dall'azzurro del fondo, poiché il nimbo è stato ridotto di dimensioni e ridipinto in maniera grossolana. Più in generale, il dipinto ha patito per una pulitura che ha portato all'assottigliamento della pellicola pittorica e alla perdita delle velature superficiali del colore, nonché delle decorazioni dorate dell'orlo della veste. Il colore rosato del manto del Battista (dal bel risvolto interno di color verde squillante) è oggi ridotto al solo corpo, tanto che emergono le fitte pennellate verticali che definiscono il chiaroscuro delle pieghe. I carnati non sono stati risparmiati: il braccio sinistro è appiattito nella volumetria, e il volto appare consumato (Sander 2004, in cui sono pubblicate le fotografie eseguite durante alcune indagini diagnostiche).

L'opera faceva parte della collezione di Fritz von Goldammer, dov'era ascritta a un ignoto pittore tedesco del Rinascimento. Fu donata allo Städel Museum nel 1909, e l'anno successivo il Fabriczy la ricondusse alla mano di Marco Palmezzano con la preziosa indicazione della presenza, in collezione privata francofortese, di una tavola "sorella" raffigurante san Girolamo nelle vesti di cardinale: secondo lo studioso si

trattava dei laterali di un trittico orfano della tavola centrale (Fabriczy 1910).<sup>429</sup> Eccettuata la proposta di Buscaroli (1931) di vedere nelle forme del Battista la pittura di Baldassarre Carrari, l'attribuzione al Palmezzano è stata accolta nel catalogo del museo fino al 1997 (qui *Catalogo Städel Museum* 1924 e 1966), quando Jochen Sander (in Sander-Brinkmann 1997, e Sander 2004) ha aggiornato la bibliografia sull'opera e l'ha restituita anch'egli ad Antoniazio Romano. Longhi nel 1927 riconobbe per primo in questa tavola la mano di Antoniazio, ricevendo conferma da parte di Van Marle (1934), di Zeri (1953), che inserì la tavola nella sua ricostruzione del trittico che comprendeva i tre scomparti di predella oggi a Berlino, a New York e a Venezia, e di Carlo Grigioni (1956). La Noehles (1973) e Hedberg (1980) hanno anch'essi accolto la felice intuizione longhiana, datando l'opera rispettivamente al 1500 e al 1490; si sono invece pronunciati in favore di un anonimo antoniazioesco Cannatà (1983) e la Cavallaro (1992).

#### Bibliografia:

Fabriczy 1910, p. 76; *Catalogo Städel Museum* 1924, p. 152; Longhi 1927, n. 13 p. 256; Buscaroli 1931, p. 244; Van Marle 1934, p. 278; Zeri 1953, n. 26 p. 142; Grigioni 1956, pp. 240 e 750-751; *Catalogo Städel Museum* 1966, p. 93; Noehles 1973, num. 59 p. 208; Hedberg 1980, num. 14 pp. 164-165; Cannatà 1983, p. 221; Cavallaro 1992, num. 126 p. 255; Sander-Brinkmann 1997, p. 19; Sander 2004, pp. 94-104; Tumidei 2005, p. 34.

---

<sup>429</sup> Il *database* tedesco [www.lostart.de](http://www.lostart.de) permette oggi di conoscere le probabili misure del *San Girolamo cardinale*, cioè 110 x 60 cm (un dato, questo, mai registrato dalla critica), e che il pezzo faceva parte dalla medesima collezione Goldammer. Da Longhi 1927, n. 13 p. 256, proviene la notizia che nel 1920 l'opera era sul mercato antiquario di Francoforte.

54. Antoniazio Romano, *Vir Dolorum*, Capilla Real, Granada.

1490-95 circa.

Tavola, 53 x 35 cm.

Figg. 264 e 265.

Il Cristo dei Dolori sporge dal sepolcro fino all'altezza del perizoma. Il corpo, di colore olivastro, si staglia isolato e potente su un fondo nero, quasi a voler concentrare su di sé tutta l'attenzione dell'orante. La testa è leggermente inclinata verso la spalla sinistra, l'espressione è fortemente patetica, con gli occhi socchiusi e le labbra composte in un sospiro. Le ciocche dei capelli, di colore castano scuro, sono rese magistralmente evidenziando i singoli capelli arricciati che ricadono sulle spalle. L'anatomia è condotta su un disegno di un tipo fisico longilineo e definito nella muscolatura: spiccano l'ampio torace e la definizione dell'addome attraverso il morbido chiaroscuro. Il pittore non ha lesinato sul patetismo della figura, marcando le stigmate con abbondanti fiotti di sangue rappreso.

Lo stato di conservazione è soddisfacente, ma bisogna sottolineare la perdita di colore nella barba, probabilmente dovuta a una pulitura che ha eliminato il dettaglio dei singoli peli, ancora visibili nella capigliatura. Altrettanto consumato è il fianco sinistro del Cristo, in cui la parte in ombra ha perduto il morbido chiaroscuro che modellava il costato.

L'opera faceva parte con certezza della collezione della regina Isabella di Castiglia (Gallego-Burín 1953; Silva-Maroto 2004; Pita-Andrade 2006; non ne è invece al corrente Castrichini 1997), ed è tuttora esposta nella Capilla Real di Granada con l'attribuzione a Pietro Perugino. Bisogna sottolineare la diversa via presa dagli studi spagnoli rispetto a quelli italiani: Manuel Gómez-Moreno (1908) assegnò l'opera alla bottega di Sandro Botticelli, ma l'attribuzione fu pochi anni dopo spostata sul Perugino da Bernard Berenson (1932), e prontamente registrata da Francisco Sánchez-Cantón (1950). La successiva bibliografia spagnola ha sostanzialmente accolto questa proposta (Gallego-Burín 1953; Pita-Andrade 1978, con datazione al 1524; Calvo-Castellón 1994; Pita-Andrade 2006), ma bisogna registrare il recente dubbio espresso in merito da Pilar Silva-Maroto (2004), che ha preferito ricondurre

L'opera nell'anonimato. Gli studiosi italiani si sono invece divisi tra l'assegnazione a uno sconosciuto seguace di Antoniazio (Cavallaro 1992) e a Piermatteo d'Amelia (Todini 1989; Castrichini 1997; Marcelli 1997 e 2009). Resta isolata la posizione di Hedberg (1980), che vi ha scorto un pittore vicino a Bartolomeo Caporali. È recentissima, infine, la proposta di Fabio Marcelli (2009) di legare questa pittura al termine *post quem* del 1492 e alla committenza del nunzio apostolico in Spagna Angelo Geraldini, giustificata dallo studioso in quanto dono da inviare ai Re Cattolici a seguito della conquista di Granada.

I confronti migliori per spiegarne l'assegnazione ad Antoniazio in persona sono con il *San Giovanni Battista* dello Städel Museum di Francoforte (fig. 262), e con il Cristo crocifisso affresco nel ciborio di Urbano V in Laterano (fig. 180), con il quale il *Vir Dolorum* condivide la simile corporatura snella.

#### Bibliografia:

Gómez-Moreno 1908, p. 310; Berenson 1932, p. 437; Sánchez-Cantón 1950, pp. 161-162 e 179; Gallego-Burín 1953, pp. 86-87; Pita-Andrade 1978, p. 28; Hedberg 1980, num. 13 p. 266; Todini 1989, I, p. 284; Cavallaro 1992, n. 229 p. 167 e num. 127 p. 256; Calvo-Castellón 1994, p. 216; Marcelli 1997, pp. 52-53; scheda di Castrichini in Terni 1997, num. 9 p. 157; Silva-Maroto 2004, p. 121; Pita-Andrade 2006, p. 21; Marcelli 2009 p. 39; Ricci 2011, p. 178.



55. Antoniazio Romano, *Cristo incontra la Madre sulla via del Calvario*, Musei Civici, Pesaro.

Fine anni ottanta-inizio anni novanta.

Tavola, 56,8 x 42,7 cm (con la cornice), 51,3 x 37,5 cm (senza la cornice).

Inv. num. 4554-2.

Fig. 234.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938; Urbino 1973; Roma 2011.

L'opera raffigura l'incontro di Cristo con la madre durante la salita al Calvario (Roio in Roma 2011): il Cristo volge il capo indietro a incrociare lo sguardo di Maria, che tuttavia appare assorta nel suo dolore. Le due figure occupano da sole pressoché tutta la scena; al di là di esse si apre un paesaggio naturale immerso in una chiara luce azzurra, scandito da alberi sottili nella parte sinistra della tavola e da un ammasso roccioso in quella destra (affine a quello del *San Girolamo* del Poldi Pezzoli di Milano: fig. 232). Si tratta dello scomparto centrale di un trittico assemblato con la cuspidi triangolare trecentesca e con gli sportelli laterali dei primi anni del Cinquecento raffiguranti l'Annunciazione. La tavola è composta di due assi, di cui una leggermente più larga dell'altra, e *grosso modo* corrispondente alla porzione di pittura occupata dalla figura del Cristo: se ne segue bene la committitura osservando la fenditura che corre verticale all'altezza della figura della Vergine. Il manto di quest'ultima appare completamente ridipinto di blu scuro, e ciò è probabilmente dovuto al sottostante colore originale in pessimo stato, come si può ben costatare osservandone la superficie accidentata. Il fondale naturalistico e gli alberi mantengono ancora tutta la loro vivacità, mentre sembra essere più patito il manto erboso, dove si riconoscono numerosi interventi di integrazione mediante tratteggio verticale (un'integrazione mimetica è presente nella collina a sinistra del Cristo). Al contrario il volto della Madonna e di Gesù sembrano molto ben conservati, come lo è il rosso della veste del Cristo, intenso e in cui si apprezza il chiaroscuro impiegato per definire le ombre delle morbide pieghe. È perduta la decorazione in oro della parte inferiore della veste, che meglio resiste nella zona superiore, attorno al collo, e

nelle maniche. La tavola presenta forature di tarli in tutta la superficie. L'unico intervento conservativo documentato risale al 1972, e fu realizzato dall'Istituto Centrale per il Restauro di Roma (Roio in Roma 2011).

Nel 1926 la tavola fu schedata da Luigi Serra quale prodotto di cultura peruginesca del sedicesimo secolo; l'anno successivo Longhi la restituì ad Antoniazio con la lucidissima datazione agli anni novanta, a cui il Serra ancora nel 1934 non acconsentiva, virando verso un anonimo romagnolo affine al Palmezzano e al Perugino. L'attribuzione longhiana è stata accolta in occasione della mostra forlivese del 1938, e successivamente da Hedberg (1980), da Zeri (1988) e in occasione della mostra romana del 2011. Un'assegnazione all'ambito genericamente umbro è stata ripresa dalla Noehles (1973) e dalla Cavallaro (1992). Sull'attribuzione di Longhi non c'è molto da aggiungere, e credo che la proposta di Hedberg (1980) di collocare l'opera al 1490 circa, per via dei confronti con il *San Francesco stigmatizzato* di Assisi (fig. 233) e con le figure degli astanti del *Festino di Erode* di Berlino (fig. 235), sia la migliore per comprendere la particolare e autonoma declinazione del linguaggio pinturicchiesco di Antoniazio. Si noti, in conclusione, che il tipo fisico della Vergine anziana si pone in perfetta continuità con quello della vecchia levatrice presente nella *Nascita del Battista* di Tivoli (fig. 164), e con quello della Vergine dolente nel *Calvario* del ciborio di Urbano V (fig. 180).

#### Bibliografia:

Serra 1926, num. 49 p. 194; Longhi 1927, pp. 252-253; Serra 1934, II, p. 360; Van Marle 1934, p. 279; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 65 p. 47; Grassi 1952, p. 78; Noehles 1973, p. 253; scheda di Donnini in Urbino 1973, num. 78 pp. 319-320; Hedberg 1980, num. 27 p. 174; Zeri 1988, p. 118; Cavallaro 1992, num. 134 p. 259; scheda di Roio in Roma 2011, pp. 86-87.

56. Antoniazio Romano, *San Girolamo penitente*, Museo Poldi Pezzoli, Milano.

1485-90 circa.

Tempera su tavola, 47,6 x 34,5 cm.

Inv. num. 1560.

Fig. 232.

San Girolamo è raffigurato nell'atto di fare penitenza: rivolge lo sguardo al Crocifisso e scosta la veste per colpirsi il petto con la pietra che tiene stretta nella mano destra. Al di là della figura sapientemente scentrata si apre un largo paesaggio costruito con quinte rupestri, e con un lago in cui è immerso un castello. Nella luce degradante del cielo si scorgono due monti lontani immersi nell'azzurro, secondo un procedimento simile a quanto visto nella *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum (fig. 129) e nel *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (fig. 125). Lo stato di conservazione della tavola è nel complesso discreto, ma bisogna registrare l'impoverimento della pittura nella veste di Girolamo e la leggera consunzione dei carnati; l'opera è stata restaurata nel 1927 da Mauro Pelliccioli (Cavallaro 1992).

La tavola fu acquistata per il museo da Giuseppe Bertini nel 1896, e fu quindi catalogata come opera di un anonimo pittore centroitaliano della fine del Quattrocento (*Catalogo Poldi Pezzoli* 1902). Anche in questo caso si deve al Longhi (1927) l'assegnazione ad Antoniazio Romano, insieme alla lucida indicazione del rapporto con la *Stigmatizzazione di san Francesco* del 1488 allora in collezione Perkins ad Assisi (fig. 233). Sulla datazione della tavola in questione torneremo a breve, mentre ora è necessario ricordare che l'attribuzione all'Aquila non è concordemente accettata dalla critica: a un fiorentino della fine del Quattrocento pensò infatti il Berenson (nel *Catalogo Poldi Pezzoli* 1955), a un anonimo norditaliano, forse lombardo, la Noehles (1973), a un seguace del romano Cannatà (1982) e la Cavallaro (1992), mentre, in occasione della mostra del 2013, Stefano Petrocchi è ritornato all'autografia di Antoniazio, avanzando la proposta della datazione alla metà del nono decennio. In precedenza Longhi ne aveva ipotizzato l'esecuzione nei primissimi anni ottanta, in ciò seguito da Mauro Natale (1982) e da Tumidei (1994), che ne aveva addirittura fissato il termine al 1483. A me sembra che l'idea di

Petrocchi sia condivisibile, dal momento che la tavola in questione si pone in continuità di stile con il *San Francesco in adorazione del Crocifisso* della Bucknell University (fig. 142; si guardi su tutto alla simile costruzione luministica della figura dei rispettivi santi), ma allo stesso tempo essa segna un passo in avanti nella costruzione del fondale naturalistico. Se consideriamo la *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum, il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, e il fondale dell'*Assunzione della Vergine* di Tivoli (fig. 157), si nota che lì il paesaggio, molto più addolcito, è costruito attraverso rocce più basse e meno aspre; inoltre gli elementi arborei sono presenti in numero minore. Dall'altra parte il riferimento alla *Stigmatizzazione* di Assisi del 1488 fornisce un altrettanto importante riferimento, poiché in quella tavola si ritrova un approccio affine a quello del San Girolamo. Sono presenti simili costruzioni architettoniche, benché rimanga un *unicum* nel catalogo di Antoniazio l'irrazionale collocazione del castello al centro del lago nella tavola milanese. Bisogna considerare poi che il disegno impiegato per il *San Girolamo* Poldi Pezzoli fu riutilizzato dalla bottega del maestro per l'omonima figura affrescata nella Camera di Santa Caterina, la cui esecuzione si scala bene negli ultimi anni ottanta. Tutto ciò mi porta a considerarne un'esecuzione da parte del maestro negli anni immediatamente successivi alla fine del cantiere sistino, nella fase di metabolizzazione degli schemi naturalistici di maniera umbra più spinti nella direzione delle asperità rocciose e delle complesse quinte paesistiche, così che una datazione alla metà del decennio o poco oltre sembra la migliore.

L'ultima notazione riguarda lo scudo araldico adagiato su un cespuglio a destra del leone, ripetuto nel retro della tavola (una buona riproduzione è nella scheda della mostra del 2013): Mauro Natale (1982) ha ipotizzato che esso si riferisca alla famiglia romana dei Teodoli, di orientamento politico filo-francese (così da spiegare la presenza dei tre gigli e del lambello), ma recentemente Matteo Mazzalupi (2014) ha precisato che lo stemma Teodoli ha il campo rosso ed è mancante dei tre fiori, motivo per cui, caduta l'unica proposta tutt'oggi avanzata, il committente della tavola rimane sconosciuto.

Bibliografia:

*Catalogo Poldi Pezzoli* 1902, p. 66; Longhi 1927, n. 13 p. 256; Morassi 1932, p. 23; Van Marle 1934, n. 1 p. 279; Russoli 1955, pp. 115-116; Noehles 1973, p. 252; Hedberg 1980, num. 21 pp. 169-170; Cannatà in Roma 1982, p. 32; scheda di Natale in Natale 1982, p. 151; Zeri 1988, p. 118; Cavallaro 1992, num. 132 p. 258; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Scheda di Petrocchi in *Antonio Romano* 2013, num. 24 p. 114; Mazzalupi 2014, n. 59 p. 18.

57. Antoniazio Romano (?), *Festino di Erode*, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino.

Fine anni ottanta-primi anni novanta.

Tavola, 29 x 45 cm.

Inv. num. S.4.

Fig. 235.

Esposizioni: Berlino 1899.

Al centro della composizione Salomè si inchina davanti a Erode intento a banchettare e gli presenta la testa del Battista, il cui martirio è dipinto al di sotto dell'arcata destra dell'arioso portico che racchiude l'intera scena. Nel lato sinistro un gruppo di quattro figure assiste inorridito (si noti il leggero scarto all'indietro dell'uomo vestito di giallo), mentre a destra un nano e il giovane al suo fianco sembrano del tutto disinteressati, quasi che fossero stati dipinti dal pittore per puro divertimento (cosa invero strana nella solenne produzione di Antoniazio). L'architettura prospettica è costruita dando attenzione al più minuto dettaglio compositivo, e il senso di profondità è accentuato dalla precisa definizione delle ombre portate. Al di là dei tre archi di fondo si apre un lontano paesaggio collinare, chiuso nella parte destra da un'alta cima immersa nell'azzurro atmosferico. Gli alberi e la palmetta che punteggiano il fondale, infine, sono forse tra gli elementi compositivi che portarono Zeri (1953) a ritenere parte del medesimo insieme questa tavola, quella di New York (fig. 236) e quella di Venezia (fig. 237) attribuendole ad Antoniazio Romano.

L'opera proviene dalla collezione di James Simon (1851-1932), e fu esposta nel 1898 a Berlino dalla *Kunstgeschichtliche Gesellschaft*.<sup>430</sup> In quell'occasione fu ritenuta opera umbra, probabilmente di Fiorenzo di Lorenzo, per via delle affinità con le

---

<sup>430</sup> L'informazione del precedente acquisto sul mercato antiquario fiorentino è stata fornita dalla Noehles (1973), ma non ne ho ritrovato altri riscontri nella bibliografia sull'opera.

*Storie di san Bernardino* di Perugia (Mackowsky in Berlino 1899).<sup>431</sup> Nel 1904 fu donata alla Gemäldegalerie e se ne mantenne l'assegnazione a Fiorenzo, nonostante che nel medesimo anno Weber la rispingesse nell'anonima produzione umbra.<sup>432</sup> Nel 1909 Berenson spese il nome di Bernardino Fungai, mentre Longhi (1927) propose in via dubitativa il nome di Perugino sul finire degli anni settanta, rilevando però echi della pittura di Antoniazio, e interrogandosi provocatoriamente sull'importanza del maestro romano per lo sviluppo della pittura dell'Italia centrale a cavallo tra gli anni settanta e ottanta. L'idea della paternità antoniazesca fu avanzata da Berenson negli *Indici* del 1932 (e poi con dubbio in quelli del 1968), ma fu prontamente rifiutata da Van Marle (1934) in favore di Perugino giovane, e infine fu ripresa e sviluppata da Zeri (1953), che collegò questo pannello a quello di New York e a quello di Venezia, ricostruendo l'insieme di un'ipotetica predella eseguita verso il 1482, le cui tavole di riferimento erano il *Battista* di Francoforte (fig. 262), un *San Girolamo cardinale* (sul mercato antiquario di Francoforte nel 1920) e una *Madonna col Bambino* (irrintracciabile). L'attribuzione ad Antoniazio è stata quindi accolta da Ettore Camesasca (1969), da Hedberg (1980) e da Henning Bock (*Catalogo del Museo di Berlino* 1986). L'innegabile e forte componente umbra della tavola è stata messa in evidenza dalla Noehles (1973), che ha giustamente opposto alla ricostruzione zeriana l'impossibilità di verificare puntualmente lo stile delle tre tavole attraverso un confronto con altre prove del maestro nel medesimo formato. Nello specifico caso del *Festino di Erode*, inoltre, la studiosa ha evidenziato che la costruzione prospettica della scena è molto distante dalle ambientazioni solitamente impiegate dall'Aquili. Cannatà (in Roma 1982), la Cavallaro (1992) e Paolucci (1992) hanno

---

<sup>431</sup> Una riproduzione fotografica dell'allestimento del *Kabinett James Simon* è in Berlino 1899, tav. LX, in cui la tavoletta è collocata al di sotto del tondo della *Madonna il trono col Bambino e tre angeli*, allora conteso tra Filippino Lippi e Raffaellino del Garbo (num. S.1, perduto a seguito degli eventi bellici del marzo-aprile 1945).

<sup>432</sup> Una rara fotografia dell'opera nell'allestimento del 1905-10 (sala 39, *Kabinett James Simon*) è visibile all'URL:

<http://www.smb->

[digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1751002&viewType=detailView](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1751002&viewType=detailView).

quindi appoggiato tale posizione, assegnando l'opera a un ignoto pittore di cultura umbra.

L'ipotesi di Hedberg (1980) dell'esecuzione da parte di Antoniazio verso il 1490 mi sembra ragionevole pur con alcune riserve, anche se non credo che i tre scomparti di predella siano parte della pala oggi nella sagrestia della chiesa romana dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 393; difficilmente ascrivibile al maestro, come vorrebbe lo studioso americano). La forte componente umbra si spiega con la pittura di Antoniazio a cavallo tra la fine degli anni ottanta e l'inizio dei novanta: si osservi come il panneggio del manto giallo sia simile a quello del san Paolo della tavola di Poggio Nativo (fig. 239), come il trono ricordi la struttura dello stendardo oggi al Pio Sodalizio dei Piceni (fig. 257), e come il profilo dell'uomo vestito di rosso in primo piano sia affine a quello del san Giuseppe della predella di New York. Gli elementi per mantenerne l'esecuzione nell'ambito del maestro romano sono dunque presenti, e, accettandone l'esecuzione negli anni proposti, si avrebbe un ennesimo riscontro della personale rielaborazione dei modi del Pinturicchio da parte di Antoniazio nella sua ultima stagione artistica.

#### Bibliografia:

Mackowsky in Berlino 1899, pp. 42-43; Weber 1904, pp. 144-145; Berenson, *Indici* 1909, p. 171; Longhi 1927, pp. 250-251; *Catalogo del Museo di Berlino* 1931, pp. 160-161; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 280; Zeri 1953, p. 142; Berenson, *Indici* 1968, p. 14; Camesasca 1969, num. 229 p. 120; Noehles 1973, num. 76 pp. 222-223; Hedberg 1980, num. 4 pp. 155-156; Cannatà in Roma 1982, p. 28; *Catalogo del Museo di Berlino* 1986, p. 12 e fig. 922 p. 360; Cavallaro 1992, num. 123 pp. 253-254; Paolucci 1992, p. 69.



58. Antoniazio Romano, *Presepio*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Fine anni ottanta-primi anni novanta.

Tavola, 29,2 x 67,3 cm.

Inv. num. 06.1214.

Fig. 236.

Esposizioni: New York 1965, Parigi 2009.

La Madonna e san Giuseppe sono dipinti inginocchiati in adorazione del Bambino nudo e disteso su un telo di lino con la testa appoggiata su un fascio di spighe, tutto proteso verso la madre. Al di là delle tre figure principali si apre un paesaggio campestre che riecheggia a livello compositivo quanto visto nella tavola di Palazzo Barberini. Nella parte sinistra un pastore accoglie l'annuncio dell'angelo, a destra un altro è intento a suonare un piffero rivolgendo la melodia verso il suo gregge. Occupa gran parte della composizione un'ampia grotta, in cui sono raffigurati con grande attenzione naturalistica il bue e l'asino. Al di là di essa, nella parte destra, è collocato un piccolo abitato arroccato su una collina, cui si oppongono, a sinistra, lontane montagne immerse nella luce chiara del cielo. La superficie pittorica è ben conservata, ma bisogna rilevare la pulitura troppo spinta del manto blu della Vergine: esso ha perduto il colore ed è emerso il complesso disegno delle pieghe del panneggio. Tuttavia la tavoletta sembra in discrete condizioni, se si eccettua che è stata decurtata su tutti e quattro i lati (*Catalogo del Metropolitan* 1980).

L'opera fu acquistata nel 1906 dal Metropolitan grazie al generoso legato testamentario di Jacob Rogers (m. 1901); poco prima si trovava a Firenze presso il mercante d'arte Georges Brauer, e purtroppo nulla si sa circa la sua precedente storia collezionistica. All'ingresso nel museo fu attribuita a Fiorenzo di Lorenzo (e ancora lo era nel catalogo del 1940), ma già nel 1909 Berenson la restituì ad Antoniazio Romano, ottenendo l'approvazione di Mason Perkins (1911) e di Barnath (1912). La provenienza dal contesto umbro è stata riproposta per la prima volta da Van Marle (1934), che l'assegnò al Maestro dell'Annunciazione Gardner.

Successivamente Zeri (1953) se ne occupò all'interno del saggio cardinale su Piermatteo d'Amelia, e ne ribadì l'assegnazione ad Antoniazio nei primissimi anni ottanta ricostruendo una predella di cui l'*Adorazione* era la parte centrale, il *Festino di Erode* di Berlino era lo scomparto sinistro (fig. 235), e il *San Girolamo che cura il Leone* di Venezia quello destro (fig. 237). Secondo lo studioso a tali scomparti sarebbero dovuti corrispondere il pannello del *San Giovanni Battista* di Francoforte (fig. 262), un'ancor oggi dispersa *Madonna col Bambino*, e il *San Girolamo cardinale* sul mercato antiquario di Francoforte verso il 1920, anch'esso irrintracciabile. Tale ricostruzione è stata messa in dubbio dalla Noehles (1973), che ha spostato i tre pannelli in ambito genericamente umbro, così come hanno fatto Cannatà (in Roma 1982) e la Cavallaro (1992). Chiudono questa sintetica rassegna i pareri di Hedberg (1980) e di Paolucci (1992): entrambi hanno riferito la tavola ad Antoniazio, ma il primo l'ha assegnata al 1490 circa, mentre il secondo ha proposto la fine degli anni settanta.

Il problema è assai complesso, in primo luogo a causa della rarità, nella sterminata produzione di Antoniazio, di scomparti di predella con cui confrontare i tre pezzi noti. Tuttavia già la Noehles (1973, p. 222) lamentava la sconsolante perdita degli elementi secondari delle sue pale d'altare; per cui, a conti fatti, da un lato la brillante proposta di Zeri chiude in una relazione forte i tre elementi, che presentano indubbi caratteri romani e nello specifico della bottega dell'Aquila, ma dall'altro resta il fatto che solo il confronto visivo dei tre pezzi aiuterebbe a dirimere la questione, dal momento che la tavoletta di Venezia sembra scostarsi dalle altre due soprattutto per la differente scala dei personaggi, li più ingombranti in rapporto allo sfondo. A me sembra che l'idea di Hedberg (1980) di spostare l'esecuzione del pannello in questione all'ultimo decennio sia più che ragionevole, soprattutto per via della struttura ammorbidita delle pieghe dei panneggi e dell'aria patetica e addolcita delle figure, ben diversa dalla secchezza e spigolosità delle forme di Antoniazio tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta. Il fondale naturalistico, inoltre, è costruito con rocce più aspre e massicce rispetto a quanto visto nella produzione del maestro dei primissimi anni ottanta: il riferimento all'*Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini (fig. 279), introdotto nelle prime righe, può essere dunque un buon termine per assegnare quest'opera allo stesso giro di anni.

Bibliografia:

*Bollettino del Metropolitan* 1907, pp. 24 e 27; Berenson, *Indici* 1909, p. 135; Perkins 1911, p. 36; Bernath 1912, p. 74; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, p. 292; *Catalogo del Metropolitan* 1940, pp. 108-109; *Bollettino del Metropolitan* 1946, pp. 136-137; *Bollettino del Metropolitan* 1952, p. 113; Zeri 1953, p. 142; Carli 1960, p. 22; New York 1966, num. 23; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 70 pp. 217-218; Levi d'Ancona 1977, p. 363; Hedberg 1980, num. 23 pp. 171-172; *Catalogo del Metropolitan* 1980, pp. 2-3; Cannatà in Roma 1982, p. 28; Cavallaro 1992, num. 133 p. 259; Paolucci 1992, num. 16 p. 69; *Catalogo del Metropolitan* 1995, p. 123; scheda di Martin in Parigi 2009, num. 13 pp. 16-17.

59. Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo medica il leone*, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia.

Fine anni ottanta-primi anni novanta.

Tavola, 29 x 45 cm.

Inv. num. 107.

Figg. 238-239.

Questo scomparto di predella raffigura san Girolamo mentre estrae la spina dalla zampa del leone, suscitando tutt'intorno lo stupore dei monaci. All'estrema sinistra l'uomo col turbante funge da quinta prospettica, e il medesimo ruolo compositivo è svolto nel lato opposto dal monaco intento alla lettura, assai simile nella posa, qui ribaltata, al frate Leone della tavola del Museo del Tesoro di Assisi (fig. 233). Al di là delle figure, racchiuse in una sorta di orto assolato, sono dipinti una chiesa, di cui scorgiamo solo l'alzato della facciata scorciata dal basso, le chiome di tre alberi e di una palma, e due cime di monti immerse nella chiara luce atmosferica. A seguito del restauro sono state asportate le ridipinture che avevano parzialmente alterato i volti delle figure, i panneggi, nonché l'architettura dell'edificio.<sup>433</sup> Nel complesso la tavoletta è discretamente conservata, se si eccettua la figura del leone che sembra aver patito molto la pulitura. Su tutto spicca il rosso della veste di Girolamo: decisamente il punto di maggior qualità dell'intera superficie.

L'opera fu acquistata dal barone Giorgio Franchetti (1865-1922), e nel 1927 entrò a far parte della nascente galleria della Ca' d'Oro con l'attribuzione a Benozzo Gozzoli (num. 118 del catalogo del 1929), con cui concordò Van Marle (1929). Fu restituita ad Antoniazio da Berenson (1932), ma il contributo principale si deve a Zeri (1953), che, datandola poco prima del 1485, la collegò ai pannelli di Berlino e di New York, ipotizzando che facessero parte di un insieme smembrato che aveva come tavola centrale una *Madonna col Bambino*, come laterale sinistro il *San Giovanni Battista* di Francoforte (fig. 262), e come laterale destro un *San Girolamo cardinale*

---

<sup>433</sup> Nella Fototeca Zeri si conserva una fotografia dell'opera risalente agli anni quaranta-sessanta del Novecento (num. 21417) che ne attesta lo stato di conservazione precedente il restauro.

(anch'esso sul mercato antiquario di Francoforte agli inizi del Novecento). Successivamente la Noehles (1973) ha messo in dubbio tale attribuzione, rilevando certi aspetti perugineschi da collegare alla *Consegna delle chiavi* della Cappella Sistina (fig. 160), tali per cui ne ha ipotizzato l'esecuzione da parte di un collaboratore del Vannucci. Per un ignoto pittore umbro si sono espressi Cannatà (1982), la Cavallaro (1992) e Paolucci (1992); Hedberg (1980) ha confermato l'ipotesi di Zeri, spostandone tuttavia l'esecuzione al 1490 circa.

Nel caso della tavola di Venezia credo che l'idea dell'esecuzione nell'ambito romano, e della bottega di Antoniazzo nello specifico, non vada abbandonata, ma debba essere confermata confrontando questo scomparto con le opere del pittore della fine del nono decennio. Mi pare che il san Girolamo riprenda nelle forme larghe della testa quelle dell'omonima figura affrescata nella lunetta della Cappella Costa in Santa Maria del Popolo (figg. 238 e 212), e d'altronde la figura del monaco che legge, come già accennato, si pone in relazione con quanto dipinto dall'anonimo della tavola già in collezione Mason Perkins (fig. 233). I sistemi di panneggio parlano anch'essi di un'esecuzione più tarda rispetto alla prima metà degli anni ottanta, per cui, ritornando alle parole della Noehles (1973), che rimarcava lo scarso numero di predelle di Antoniazzo, non è necessario che i soli tre scomparti sopravvissuti siano parte del medesimo insieme. Inoltre è forse il caso di separare la tavoletta dalle altre due, pur mantenendola all'interno della produzione della bottega dell'Aquili, dal momento che mi sembra più consona la collocazione di questo scomparto nel lato sinistro di un ipotetico insieme. Ragionando sulla posizione del santo, infatti, egli opporrebbe la schiena all'elemento centrale della tavola se messo nel lato destro.

#### Bibliografia:

Moschini 1929, p. 46; Van Marle 1929, n. 5 p. 242; Berenson, *Indici* 1932, p. 29; Zeri 1953, p. 142; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 75 pp. 221-222; Hedberg 1980, num. 69 p. 209; Cannatà in Roma 1982, p. 28; Valcanover 1986, p. 40; Cavallaro 1992, num. 153 p. 273; Paolucci 1992, p. 69; Moschini Marconi 1992, p. 62; Ruggeri-Saccardo 2002, p. 107.

60. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Gentil Virginio Orsini riceve l'investitura a comandante delle truppe aragonesi; Gentil Virginio Orsini riceve Piero de' Medici a Bracciano*, Sala dei Cesari, Castello Odescalchi, Bracciano.

1490 circa.

Affresco staccato e trasportato su tela, 11 x 3,95 m.

Figg. 243-244.

Quest'affresco, destinato a esaltare la potenza politica e militare di Gentil Virginio Orsini, in verità oramai sulla via del declino, si trovava alla parete destra dell'arco attraverso il quale si accede al cortile principale del castello. Lo strappo e il trasporto su tela risalgono al 1964, e da allora la pittura è ricoverata in povere condizioni di leggibilità nella Sala dei Cesari (Cavallaro 1992). La lunga cavalcata, che nella parte sinistra si snoda attraverso il largo paesaggio collinare, celebra il giorno del 28 ottobre 1489, data in cui Gentil Virginio inscenò un fastoso corteo per celebrare l'investitura a comandante delle truppe aragonesi da parte di re Ferrante. Nella parte destra, al di sotto del complesso arco di trionfo all'antica, adornato di sfarzosi marmi mischi, è raffigurato l'incontro con il nipote Piero de' Medici, avvenuto a Bracciano qualche anno prima nel novembre del 1487.

L'assegnazione alla "turba di lavoranti" della bottega dell'Aquilini è tradizionalmente desunta da una lettera inviata dal pittore al signore di Bracciano il primo gennaio del 1490, benché dal punto di vista stilistico i contatti con la pittura del maestro siano pressoché nulli. Da tale fonte sappiamo che Antoniazio si proponeva di attrezzare il cantiere presso l'arco d'ingresso in tempi molto brevi, ma chiedeva solamente all'Orsini di pazientare fino alla fine dell'inverno per via delle temperature poco adatte alla pittura a buon fresco. In quegli stessi mesi la sua bottega attendeva però alla decorazione di alcune stanze interne non identificate con certezza, e questo è l'unico dato di fatto che si desume dal documento.

Se si considera la costruzione della scena della cavalcata, si noterà che la composizione delle figure, fatta di piccoli gruppi di armigeri affastellati nel fondo (figg. 244), è un *unicum* nella pittura di Antoniazio, e il paesaggio, costruito con rocce aspre e spoglie, è assai diverso da quanto realizzato negli stessi anni per

l'abside di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 327). Per di più, non si riesce a paragonare i ritratti della scena di destra alle realizzazioni del maestro per via dell'abisso qualitativo in cui i primi si vedono caduti (mi riferisco ad esempio al confronto con i ritratti degli uditori rotali, figg. 248 e 249, dipinti all'incirca negli stessi anni). Va evidenziata la curiosa architettura all'antica dell'arco trionfale, in cui la decorazione fantastica dell'architrave, con sfingi e grifi affrontati, è anch'essa lontana dall'immaginario zoomorfo adottato dal pittore, se si pensa alla decorazione delle lunette della cappella Costa in Santa Maria del Popolo. Questi elementi mi portano a considerare con più cautela l'assegnazione alla sua bottega, come d'altronde già è stato ipotizzato da Paolucci (1992), il quale ha escluso che l'ideazione e la realizzazione dell'opera siano da rapportare all'attività dell'Aquila. Per concludere, l'anno della lettera è stato letto come 1491 a partire da Luigi Borsari (1895), ma è recentissimo il contributo della Cavallaro (2014, con un breve accenno è in Cavallaro 2013) che, rileggendo il documento originale, ne ha ragionevolmente corretto la lettura in 1490, ridiscutendo brevemente le ragioni della committenza, ancor più aderenti ai fatti politici già menzionati con la retrodatazione di un anno.

#### Bibliografia:

Borsari 1895, p. 22 e pp. 37-39; Steinmann 1901, p. 73; Gottschewski 1904, p. 23; Everett 1907, pp. 284-286; Venturi 1913, pp. 264 e 286; Van Marle 1934, pp. 246 e 269; Negri Arnoldi 1965, p. 225; Golzio-Zander 1968, pp. 283-284 e 422; Noehles 1973, num. 91 pp. 243-244; Hedberg 1980, num. 5 p. 157; Cavallaro 1981, pp. 57 e 68; Cavallaro 1992, num. 92 pp. 236-237, Paolucci 1992, p. 21; Petrocchi-D'Achille 2004, pp. 128-130 e 135; Cavallaro 2013, pp. 39-40 e num. 48 pp. 168-169; Cavallaro 2014, pp. 232-237.

61. Antoniazio Romano e bottega, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Stefano e Lucia*, Museo Diocesano, Capua.

1491 (o 1492).

Tempera su tavola, 173 x 126 cm.

Iscrizioni: ANTONATIVS ROMANVS ME PINXIT 149[\*\*\*] (nel bordo inferiore della tavola); S. P. Q. R.; A. R. P.; S. P. Q. R. (nelle *tabellae* dipinte all'interno delle grottesche nello zoccolo del trono).

Fig. 256.

La tavola raffigura la Vergine seduta in un sobrio trono dalla base circolare; la madre regge tra le braccia il Bambino benedicente, nudo e accoccolato sulla coscia destra. Ai lati si trovano santo Stefano, a sinistra, e santa Lucia, a destra, entrambi a figura intera e dipinti di tre quarti con le palme del martirio bene in vista. La larga volumetria delle figure è amplificata dal ricchissimo fondo oro decorato con complessi motivi floreali simili a quelli impiegati per la *Pala degli uditori di Rota* (fig. 245) e per la *Madonna col Bambino* del santuario di Santa Maria della Quercia a Viterbo (fig. 321). La consunzione del fondo permette di verificare la struttura del supporto, formato da cinque assi connesse in verticale. La superficie è in condizioni pietose: nel santo Stefano resta ormai il solo crudo colore verdastro della dalmatica, e nella sottoveste emerge il disegno preparatorio. La consunzione riguarda anche i carnati delle quattro figure, che evidentemente hanno mal sopportato le varie puliture, spinte forse troppo in profondità. Il manto blu della Madonna è assai iscurito, per cui non si riesce a distinguere il disegno delle pieghe del panneggio. Si apprezzano tuttavia la resa virtuosistica del marmo policromo del piano d'appoggio, la sopravvivenza del fondo oro e il complesso disegno della punzonatura delle aureole, nonché le decorazioni in oro della dalmatica del santo e della zoccolatura del trono della Vergine, in cui le figurine fantastiche sono, a conti fatti, un *unicum* nella produzione della bottega di Antoniazio Romano. A seguito del bombardamento della Cattedrale di Capua del 1943 la tavola fu trasferita nei laboratori di restauro di Capodimonte a Napoli, da dove è poi passata alla collezione del Museo Diocesano (Garofano Venosta 1967, Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013).



La menzione più antica della tavola è nella descrizione del Duomo di Capua resa da Francesco Granata (1766), che la indicò all'interno della Cappella di Santa Lucia di patronato dei Gaetani di San Severino. Al tempo in cui egli scriveva, il sacello era stato devoluto al Capitolo della Cattedrale per via dell'inadempienza dei patroni, e l'autore non mancò di sottolineare che l'obbligo di messe era soddisfatto dai canonici; egli segnalava infine la presenza della tomba parietale di Giordano Gaetani (m. 1496), l'arcivescovo responsabile dell'erezione della cappella. Ulteriori precisazioni relative alla committenza di Giordano si ritrovano quasi un secolo dopo in uno scritto di Gabriele Iannelli (1858), che, purtroppo senza specificare ulteriormente le sue fonti, ricordava la fondazione della Cappella di Santa Lucia tra il 1489 e il 1491 (riprendendo tali argomentazioni pure nel 1873). Questi due estremi cronologici, come vedremo, sono fondamentali, dal momento che alla metà del XIX secolo la tavola di Antoniazio presentava un'iscrizione in cifre latine recante la data 1489. Essa è riportata da Cavalcaselle (1866), sulla scorta delle indicazioni di Iannelli, quale "ANTONIATIVS ROMANVS M. FOR. P. MCCCCLXXXIX". Il medesimo Iannelli però nel 1873 trascriveva "ANTONATIVS ROMANVS M. F. PINXIT MCCCCLXXXIX", e infine Bertolotti (1883) ne forniva un'altra variante: "ANTONATIVS ROMANVS ME PINXIT MCCCCLXXXIX". Stando alle parole di Cavalcaselle, tale iscrizione fu rinnovata nel 1858 dal pittore Raffaele Germano, che non l'alterò di molto, ma in ogni caso essa fu eliminata durante il restauro del 1958 perché ritenuta non pertinente. Attualmente è visibile una data mutila in numeri arabi, in cui la terza cifra pare essere un nove, motivo per cui l'esecuzione potrebbe riferirsi al 1491 o al 1492 (la quarta cifra è illeggibile). Dal punto di vista prettamente stilistico l'oscillazione di due o tre anni non muta di molto la sostanza, per cui, prima di inserire quest'opera all'interno del catalogo del pittore con gli opportuni confronti, è bene ripercorrerne brevemente la fortuna critica.

La scoperta e la divulgazione dell'opera si devono a Cavalcaselle, che per primo l'inquadrò nella produzione di Antoniazio, correggendo nell'edizione tedesca del 1871 l'iniziale svista biografica sul pittore occorsa nel volume inglese del 1866, quando egli aveva assegnato la tavola al fantomatico figlio dell'*Antonius* responsabile della *Madonna del Latte* di Rieti del 1464 (fig. 3; ma si noti che la lettura stilistica rimane ineccepibile). Cavalcaselle si rifece scopertamente alle notizie fornite dal

canonico nella *History of painting*: bisogna ricordare che nel 1873 il sacerdote capuano aveva dato alle stampe un contributo in cui la figura di Antoniazio era del tutto fraintesa: egli ne aveva fatto un pittore autoctono dalle nobili origini romane (di cui fornì pure l'albero genealogico!), di fatto la gloria locale responsabile del polittico di Sessa Aurunca, oggi concordemente restituito a Cristoforo Scacco. Al di là di tale ingenuo e romantico campanilismo, accantonato già da Milanesi (1878), da Bertolotti (1883) e da Schmarsow (1886), l'assegnazione al pittore non ha destato grossi problemi, ma forse si è sopravvalutata la qualità dell'opera, che qui riconduco principalmente all'alacre bottega, concordando in parte col severo giudizio emesso da Negri Arnoldi (1965). Il gruppo della *Madonna col Bambino* mostra chiaramente i caratteri dell'ultimo stile del maestro: le forme larghe e solide della Vergine sono in perfetta continuità con quelle della *Pala degli uditori di Rota*, (fig. 245), e il disegno impiegato per Capua è pressoché identico a quello utilizzato per la *Madonna col Bambino* del Museo di Valencia (fig. 259). La monumentalità della figura della madre si inserisce nel solco dell'assestamento dei modi melozzeschi e fiorentini del nono decennio, e al contempo le forme aggraziate e ingentilite del Bambino parlano già dell'avvenuta rilettura degli stilemi pinturicchieschi da parte di Antoniazio. Ciò che appare più lontano dalla pittura del maestro sono le figure dei due santi laterali, per via della forma tozza delle teste dall'aria goffa, e per i sistemi di panneggio ben più sintetici e semplificati. La figura del santo Stefano è vicina a quella del sant'Antonio da Padova della tavola di Sant'Antonio dei Portoghesi (fig. 241), e ancor più ai santi Stefano e Lorenzo della *Resurrezione di Cristo* di Marcantonio nel Museo Civico di Rieti (fig. 387). In sintesi la tavola di Capua è certamente figlia dei disegni che circolavano nella bottega del maestro tra la fine degli anni ottanta e i primissimi anni novanta, ma l'esecuzione così diversa dei due santi deve far pensare piuttosto all'impiego di un dotato collaboratore, capace di grandi virtuosismi nelle crisografie.

#### Bibliografia:

Granata 1766, p. 66; Iannelli 1858, pp. 22-23; Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 168; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 176; Salazaro 1873, p. 44; Iannelli 1873, pp. 46-51; Vasari-Milanesi 1878, p. 471; Bertolotti 1883, p. 222; Schmarsow 1886, p. 371; Fogolari 1902, pp. 197-198; Everett 1907, p. 303; Berenson, *Indici* 1909, p. 134;

Caetani 1927, pp. 177-178; Van Marle 1934, p. 268; Negri Arnoldi 1965, p. 242; Garofano Venosta 1967, pp. 323-324; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 8 pp. 166-167; Hedberg 1980, num. 8 pp. 159-161; Cannatà in Roma 1982, p. 30; Cavallaro 1992, num. 23 pp. 197-198; Paolucci 1992, num. 34 p. 122; scheda di Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 11 p. 88; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 281; Cavallaro 2014, pp. 82-84.

62. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Museo de Bellas Artes, Valencia.

1490-1500 circa.

Tavola trasportata su tela, 64,2 x 44 cm.

N. inv. 274.

Fig. 259.

Esposizioni: Valencia 1996; Valencia 2000-01; Valencia 2002-03; Roma 2002; Firenze 2007.

La Vergine sostiene il Bambino con il braccio destro e col sinistro ne protegge dolcemente le piccole gambe nude. Egli reclina leggermente il capo verso destra, è dipinto nell'atto di benedire, e nella mano sinistra stringe un uccellino che cerca di divincolarsi. Il fondo d'oro è decorato con una sobria punzonatura dal disegno geometrico che alterna quadrati a esagoni. È proprio la figura del Cristo che permette di valutare la qualità sostenuta dell'opera: benché il disegno della testa sia identico a quello impiegato in tanti lavori eseguiti nell'ultimo decennio del secolo (si veda ad esempio la *Pala Caetani* di Capua, fig. 256, la *Pala degli uditori di Rota*, fig. 245, la *Metterza*, fig. 258, di San Pietro in Montorio), la pittura riesce a trasmettere tuttoggi la consistenza paffuta delle guance e la carnosità del corpicino. È notevole anche la ricercatezza dell'azzurro tenue della veste, in cui le pieghe dei panneggi sono rese realisticamente attraverso il leggero chiaroscuro.

Nonostante un'intervento conservativo, che portò al trasporto della tavola su un nuovo supporto in tela, le dorature non sembrano aver patito eccessivamente, come si nota osservando il fondale e la veste di Maria (Gómez-Frechina 2003). Lo stesso non si può dire dei carnati e del manto della Vergine. I volti e le mani dei personaggi hanno perduto le sottili velature di colore attraverso cui il pittore riusciva a rendere magistralmente la morbidezza delle carni (la capigliatura del Bambino sembra molto consumata). Il manto della Madonna ha perso la consistenza plastica delle pieghe dei panneggi e risulta appiattito. Una grave lacuna reintegrata mimeticamente è nella zona dell'occhio sinistro della Vergine, ridipinto in maniera grossolana; a giudicare dal taglio della composizione, infatti, pare che l'opera sia stata ridotta

nelle dimensioni. È del tutto priva di fondamento la notizia riportata dalla Cavallaro per cui l'opera sarebbe uno stendardo processionale dipinto su tela (Cavallaro 1992).

Questa tavola fu resa nota in Italia da Giorgio Bernardini (1915), il quale vi riconobbe un'opera di Antoniazio eseguita con l'assistenza della bottega: il giudizio mediocre dell'autore derivava in primo luogo dalla debolezza della cromia. L'attribuzione fu spostata su Antoniazio in persona dal Berenson (1932 e 1968), seguito dalla Noehles (1973, con datazione al 1495-1500 circa), da Hedberg (1980, con datazione al 1495 circa), mentre la Cavallaro (1992) ha preferito ritornare all'idea dell'esecuzione di bottega. Gli studi spagnoli, dopo l'iniziale assegnazione a un anonimo valenzano del primo Cinquecento (Tormo-Monzó 1932), si sono allineati alla proposta della piena autografia (Garín-Ortiz de Taranco 1955; Gómez-Frechina 2003, e in Firenze 2007). La provenienza dal convento di San Francesco di Valencia è avanzata sulla scorta degli studi archivistici di Company, che ha identificato la tavola in quella catalogata al num. 472 nell'inventario del 1847 del nascente museo, allora nelle sale dell'ex-convento del Carmen (Gómez-Frechina in Firenze 2007, p. 180). L'edificio subì la *desamortización* di Álvarez-Mendizábal nel 1835, di lì a poco fu raso al suolo, e al suo posto si realizzò la Plaza del Ayuntamiento, inaugurata nel 1894.<sup>434</sup> Le opere d'arte del convento furono espropriate dall'amministrazione comunale, e confluirono nella nascente pinacoteca allora ospitata nell'ex convento del Carmen. L'ipotesi che l'opera sia stata destinata *ab origine* alla città di Valencia è plausibile, anche alla luce delle tante altre tavole che presero la via della Spagna durante il pontificato borgiano (si pensi alle *Madonne del Popolo* del convento di Santa Clara di Gandía, fig. 311, del convento della Madre de Dios di Siviglia, fig. 314, del retablo del Trionfo di Santiago, fig. 316, e della Capilla Real di Granada, fig. 317).

#### Bibliografia:

Bernardini 1915, p. 217; Berenson, *Indici* 1932, p. 29; Tormo-Monzó 1932, p. 31; Post 1935, VI, p. 266; Garín-Ortiz de Taranco 1955, num. 274 p. 88; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 42 p. 195; Zeri 1976, I, p. 166; Hedberg 1980,

---

<sup>434</sup> Per le vicende legate alla *desamortización* del convento cfr. Pingarrón-Esaín 2005 pp. 271-273.

num. 67 p. 208; Cavallaro 1992, num. 118 p. 249; scheda di Pedrocchi in Roma 2002, num. I.40 pp. 101-102; scheda di Gómez-Frechina, in *Catalogo del Museo di Valencia* 2003, pp. 62-63; scheda di Gómez-Frechina in Firenze 2007, num. 33 p. 164 e p. 180 (con i riferimenti bibliografici per le esposizioni in Catalogna).

63. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, Musée de Tessé, Le Mans.  
1494.

Tavola di pioppo, 123 x 71 cm.

Inv. num. LM 18.17 (in deposito dal Louvre, num. R. F. 1712).

Iscrizioni: ANTONIATIVS ROMANVS F[ecit] MA[\*\*\*] [1]494 (nella base del trono).

Fig. 263.

Esposizioni: Parigi 1907.

All'interno di una ricca e "pesante" cornice in stile neo-rinascimentale la Madonna è seduta in trono e abbraccia il Bambino nudo, ritto in piedi sulla coscia sinistra nell'atto di benedire. Lo scranno, dall'alzata concava e dalle ampie volute, spicca per la ricchezza e per la ricercatezza degli effetti policromi del marmo. Bisogna evidenziare in primo luogo la totale ridipintura (verosimilmente del XIX secolo) della fascia che corre lungo tutto il lato destro della tavola, di circa dieci centimetri di larghezza e non pertinente all'originale, e che il supporto è composto di tre assi di legno di pioppo. Ulteriori indicazioni sono contenute in una dettagliata schedatura di Corentin Dury (2013), a cui si rimanda per gli aspetti relativi alle numerose indagini scientifiche condotte sulla tavola. Qui segnalo solo l'informazione che il fondo oggi coperto dalla tinta verde era originariamente d'azzurrite, e che l'aureola della Vergine non corrisponde al tracciato originale, di cui si scorgono ancora le tracce nei pochi resti del fondo blu-lapislazzulo. Durante l'ultimo restauro, risalente al 1992, si è proceduto all'integrazione mimetica della lacuna verticale che attraversa la tavola all'altezza del volto della Madonna.

L'opera fu acquistata a Parigi nel 1907 da Lucien Delamarre in occasione della vendita della collezione di Charles Sedelmeyer (1837-1925), e l'anno successivo egli la donò al Louvre, dove rimase fino al dicembre 1956, per poi essere ceduta in deposito al Musée de Tessé di Le Mans. L'opera è stata riconosciuta da subito ad Antoniazio (da Vitry e da Leprieur, in Dury 2013, e da Venturi 1909), ma si deve a Gnoli (1910) la più ampia trattazione, in cui sono messi in luce i rapporti con l'arte

di Pinturicchio (in Dury 2013 è il confronto con la Madonna num. 703 della National Gallery di Londra). In questa tavola Antoniazio recupera a un livello qualitativo assai alto lo schema compositivo impiegato per la *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245; con cui condivide il virtuosismo dei marmi policromi), a sua volta ripreso nella *Madonna col Bambino* di Viterbo (fig. 253), nella *Madonna Praegnantium* della basilica di San Pietro in Vaticano (fig. 252), e nella *Madonna del Buon Aiuto* (fig. 255). Questi confronti sono stati già messi in luce dalla Cavallaro (1992), ma non si riesce a capire su quali basi la studiosa ritenga che la tavola in questione sia uno stendardo processionale (idea ripresa in occasione della mostra del 2013, e parzialmente accolta dallo stesso Dury).

Con la massima cautela, dovuta all'impossibilità di un confronto visivo congiunto, mi sembra che il pannello di Le Mans abbia dei significativi punti di contatto con il *San Giovanni Battista* di Francoforte, scalabile nella prima metà degli anni novanta per via dello stile. Le misure verticali tornano assai bene, come la fattura delle aureole ridipinte in maniera simile, il fondo azzurro (originale nel *Battista*, mentre qui è ridipinto), nonché il piano d'appoggio di color terra sono tutti elementi potrebbero indicare l'appartenenza a un unico insieme, di cui sarebbe quindi mancante il pannello destro. Il supporto in legno di pioppo per entrambe le tavole purtroppo non è indicativo, dal momento che allo stato attuale degli studi non sappiamo se Antoniazio alternasse questo tipo di legno ad altri.

#### Bibliografia:

Parigi 1907, num. 83; Venturi 1909, p. 321; Gnoli 1910, pp. 63-64; De Ricci 1913, p. 11; Venturi 1913, p. 264; Hautecoeur-Brière-Demonts 1926, II, num. 1134A; Longhi 1927, p. 247; Berenson, *Indici* 1932, p. 24; Van Marle 1934, pp. 247 e 270; Marette 1961, p. 247; Negri Arnoldi 1964, p. 210; Berenson 1968, p. 16; Golzio-Zander 1968, p. 421; Noehles 1973, num. 21 p. 180; Hedberg 1980, num. 16 pp. 165-166; Brejon de Lavergnée-Thiebaut 1981, p. 284; Cavallaro 1992, num. 27 pp. 201-202; Paolucci 1992, num. 38 p. 128; Dury 2013, II, num. 12 pp. 41-44; Cavallaro 2013, p. 42.



64. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e due angeli*, Museo del Prado, Madrid.

1490-1500 circa.

Affresco staccato e trasportato su tela, 130 x 110 cm.

Inv. num. 577.

Fig. 247.

Questo lacerto d'affresco originariamente raffigurava la Vergine in trono a figura intera, forse affiancata da santi. Allo stato attuale si nota bene che la parte superiore, con i due angeli svolazzanti dipinti nell'atto di incoronare la Madonna, è un'aggiunta del sedicesimo secolo, eseguita probabilmente in occasione del mutato atteggiamento devozionale verso la pittura.

L'opera entrò a far parte della collezione del Prado il 15 gennaio del 1907 in quanto dono dell'allora ministro di Stato Manuel Allendesalazar y Muñoz de Salazar (1856-1923): a quella data si riteneva che fosse di mano di Baldassare Peruzzi. Ciò si riscontra in una rara foto storica custodita nell'archivio Ruiz-Vernacci scattata tra il 1907 e il 1914, anno in cui l'attribuzione virò giustamente su Antoniazio Romano (si vedano i cataloghi del museo del 1910, del 1913, e le correzioni di Pedro Beroqui del 1914, accolte nel catalogo del 1920).<sup>435</sup> Elias Tormo y Monzó (1943) ne ha proposto la provenienza dalla chiesa romana di San Giacomo degli Spagnoli al pari del *Trittico del Salvatore* (fig. 267). Questa ipotesi non è verificabile, e conviene mantenere la massima prudenza, dal momento che, è bene rimarcarlo, le due opere sono giunte per vie diverse nella collezione del Prado. L'assegnazione alla bottega di Antoniazio è accettata dalla critica (solo Van Marle 1934 ha curiosamente avanzato il nome del Pastura), così come la datazione è concordemente orientata verso l'ultimo decennio del secolo, giusta i confronti con i disegni impiegati da Antoniazio per la *Pala degli uditori di Rota* (fig. 245), oppure per la *Madonna col Bambino* del Museo di Le Mans (fig. 263).

---

<sup>435</sup> Madrid, Fototeca del Patrimonio Histórico, *Archivo Ruiz-Vernacci*, num. VN-21578.

Bibliografia:

De Madrazo 1910, num. 577 p. 53; De Madrazo 1913, num. 577 p. 60; Beroqui 1914, num. 577 p. 20; Floriano 1914, pp. 12-13; Bernardini 1915, p. 217; De Madrazo 1920, num. 577 p. 65; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 329; Tormo 1943, pp. 195-198; Sanchez Cantón 1963, p. 16; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 23 p. 181; Hedberg 1980, num. 83 pp. 215-216; Cavallaro 1992, num. 95 p. 238; Paolucci 1992, num. 39 p. 129.

65. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Coro d'Inverno, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma.

1490-1500 circa.

Tavola, 168 x 128 cm.

Iscrizioni: ΘΕΟΤΟΚΩΙ ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΩΙ (nel cartiglio).

Fig. 260.

L'iconografia della Madonna col Bambino corrisponde al tipo dell'*odigitria*. Lungo il bordo inferiore è dipinto un cartiglio con una dedica in caratteri greci alla "Madre di Dio sempre Vergine" (non sono riuscito a capire se sia ridipinto o no). La tavola, che è custodita al di là di una teca in vetro presso l'altare del Coro d'Inverno della basilica, versa in condizioni di conservazione pietose al pari dell'intera cappella (primavera 2014). Data l'impossibilità di esaminare comodamente l'opera, è necessario riscontrare l'osservazione dal vero con la vecchia foto Anderson (num. 6486), che ne attesta lo stato di conservazione agli inizi del Novecento. L'impatto visivo è forte per via delle grandi dimensioni, ma soprattutto per il fondo oro in discrete condizioni conservative: non essendo stato ridipinto, si può godere appieno il complesso disegno floreale della decorazione tipica della bottega di Antoniazio nell'ultimo decennio del secolo: il ritmo quasi ipnotico delle trecce di foglie esalta ancor di più la varietà dei boccioli dei fiori al loro interno. Le due figure, sono state oggetto di alcuni rimaneggiamenti, per cui è davvero arduo intuire la consistenza della pittura originale al di sotto dello spesso strato di colore che pasticcia i carnati e le vesti.

Questa tavola fu incoronata dal Capitolo di San Pietro in Vaticano il 23 novembre 1672 (Bombelli 1792), quando ancora era esposta all'interno di una cornice ad ante incassata nel muro dell'abside della basilica, al di sopra della cattedra pontificia. Il canonico Crescimbeni è la fonte più antica per ricostruire le vicende dell'opera tra XVII e XVIII secolo, sebbene egli non dia indicazioni circa la collocazione nei secoli precedenti. Non è quindi escluso che essa fosse stata commissionata espressamente per l'altare maggiore di Santa Maria in Cosmedin. Sappiamo poi che nel 1649 il canonico Giovan Antonio Ghezzi risistemò l'edicola

in cui era collocata, sostituendo il precedente ornamento voluto dal canonico Castelli nel 1618. Nelle aggiunte al suo studio su Santa Maria in Cosmedin (1719) il Crescimbeni inserì tre *expertises* sulla tavola, eseguite da Pierleone Ghezzi, da Bonaventura Lamberti e da Giovanni Maria Morandi per rafforzare la tradizione dell'antichità dell'opera e per avvalorarne la provenienza dalla Grecia iconoclasta di Leone Isaurico (l'eco lontana della provenienza greca è ancora in Dejonghe 1967).

Lo spostamento nel Coro d'Inverno avvenne durante i lavori di restauro alla basilica eseguiti tra il 1891 e il 1899, quando, per mettere in luce la struttura paleocristiana dell'abside, Giovan Battista Giovenale fece demolire l'edicola che conteneva la tavola, che fu giudicata dai restauratori opera della fine del XIII o degli inizi del XIV secolo (Giovenale 1927; ma si veda anche Bertelli 1967, poiché lo studioso riteneva l'opera di fattura bizantina ma ridipinta al tempo del cardinale Bessarione). Van Marle (1934) fu il primo a ipotizzare l'esecuzione da parte di Antoniazio, e per l'attribuzione al pittore o alla sua bottega si sono spesi la Noehles (1973) e Hedberg (1980). La Cavallaro (1992) ha assegnato l'opera alla bottega di Antoniazio, interrogandosi sulla possibilità che il pittore avesse ridipinto una tavola bizantina, e datando la commissione alla prima metà degli anni settanta (Cavallaro 1992 e in Antoniazio 2013), come d'altronde già aveva proposto Negri Arnoldi (1964).

Se consideriamo le dimensioni della tavola e la più che probabile destinazione *ab origine* alla basilica, è plausibile che la *Madonna col Bambino* sia stata il modello prescelto per la copia destinata alla cappella Bessarione ai Santi Apostoli (fig. 261). L'illustre collocazione in Santa Maria in Cosmedin aveva tutte le carte in regola perché se ne richiedesse una copia in scala ridotta da destinare alla cappella del Cardinale Niceno. Avanzo quindi, con la massima cautela del caso, l'ipotesi che al di sotto dello strato di pittura che ricopre l'opera in questione ci siano forme molto vicine alla tavola bessarionea, specie nei volti. Per entrambe le tavole va ribadita con fermezza una datazione all'ultimo decennio del secolo, sia per l'impiego maturo della fastosa decorazione a broccato nel fondo d'oro, il cui disegno è assai simile a quello impiegato per la *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), sia per l'approccio al tema iconografico, che Antoniazio ha svolto secondo il canone assestato a partire dalla prova veliterna del 1486: i tratti del volto rigidi e duri per la Vergine, ma più

gentili e patetici per il Bambino, entrambi condotti con la ferma e incisa linea di contorno. La struttura delle pieghe dei panneggi, d'altronde, denuncia chiaramente l'appartenenza al periodo più tardo della sua attività, quando il disegno è ormai semplificato e ammorbidito nelle spezzature e negli occhielli.

Bibliografia:

Crescimbeni 1715, pp. 147-158; *Acta eruditorum* 1718, p. 402; Crescimbeni 1719, pp. 57-63; Bombelli 1792, I, p. 109; Giovenale 1927, pp. 148-150; Van Marle 1934, pp. 279-280; *Santa Maria in Cosmedin* 1956, num. 5; Zocca 1959, p. 216; Negri Arnoldi 1964, p. 211; Bertelli 1967, n. 36 p. 106; Dejonghe 1967, pp. 213-216; Noehles 1973, num. 79 p. 225; Hedberg 1980, num. 48 pp. 192-193; Cavallaro 1984, p. 341 e n. 55 p. 346; Cavallaro 1992, num. 52 pp. 218-219; Paolucci 1992, p. 44; Weißenberger 2007, III, pp. 64-65; Cavallaro 2013, p. 28 e nn. 46-47 p. 45.

66. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Cappella di San Bonaventura, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

1490-1500 circa.

Tavola, 134 x 90 cm.

Iscrizioni: CONCEPTA ABSQVE VLLA LABE (nel bordo inferiore della tavola).

Fig. 261.

La tavola è una copia della *Madonna col Bambino* della basilica di Santa Maria in Cosmedin, identica a essa persino nella scelta del motivo a *estofado* per il fondo oro. L'unica variante riguarda l'iscrizione in latino, il cui significato si chiarisce recuperando la fonte di Malvasia (1665), che la riporta quale "*Concepta absque ulla labe*"; essa era ancora visibile negli anni in cui scriveva il Crescimbeni (1715), mentre oggi è parzialmente occultata al di là della cornice moderna.<sup>436</sup>

---

<sup>436</sup> Per rendere più agevole il confronto tra le fonti trascivo qui di seguito i passi relativi:

Malvasia 1665, pp. 39-40: "Questo pietosissimo cardinale [Bessarione], per la devotione che havea a questa basilica, volle arricchirla d'un altro pretioso thesoro, che fu il portar seco da Costantinopoli a Roma la bellissima imagine della Madre di Dio, dipinta in tavola. Se bene un moderno scrittore [Giulio Mancini] vuole che questa pittura sia di Giacomo Vandi bolognese, la commune opinione però tiene che la donasse il Bessarione a questa sua devota basilica. Questa imagine per sua antichità ben dimostra esser di quelle dipinte dall'evangelista san Luca (io però non l'affermo): è di grandezza palmi quattro, e di larghezza palmi sei, tiene il figliuolo in braccio, rendendo per la maestà del volto grandissima devotione; a' piedi vi stanno scritte queste parole: "*Concepta absque ulla labe*". E perché questa sacra imagine stava incavata dentro la muraglia dietro all'altare della cappella [del cardinal Bessarione], per il che per la grande humidità pativa la pittura, e per l'oscurità del luogo [p. 40] rendeva poca devotione, come il simile faceva la miracolosa imagine del glorioso sant'Antonio di Padova posta nell'altare de' Capotosti, affinché fossero tenute con maggior decentia, l'una e l'altra imagine furono trasportate nella nova cappella, che dalli signori dell'arciconfraternita del medesimo sant'Antonio, con pietoso e generoso ardore et industria del padre Malvasia che scrive il presente racconto, fu fabricata una nuova cappella nel medesimo luogo, ove l'immagine sudetta di Maria e li corpi delle sante Eugenia e Claudia martiri sono riposti".

Crescimbeni 1715, pp. 149-150: "V'è di questa beatissima Vergine [la *Madonna col Bambino* di Santa Maria in Cosmedin] nella chiesa de' Santi Apostoli de' minori conventuali un'altra immagine, in tutto simile alla [p. 150] nostra, se non che il contorno del volto della nostra è

Il volto del Bambino sembra leggermente consunto e ritoccato, e la veste rossa della Madonna pare aver perso la consistenza plastica delle pieghe. La superficie è però nel complesso in condizioni discrete; l'ultimo intervento conservativo risale al 1964 (Cavallaro 1992).

L'opera era collocata nella cornice marmorea oggi incassata nella parete abissale della cappella del cardinal Bessarione: non c'è motivo di ipotizzare che fosse destinata ad altro luogo, dal momento che le misure sono perfette per il vano dell'edicola. L'ubicazione originaria non è però accertata, ma la tavola fu traslata nella posizione attuale verosimilmente negli anni del pontificato di Sisto V, come argomentato da Adele Cecchini (in Tiberia 1992, p. 111), quando si procedette alla sostituzione dei logori affreschi delle *Storie del Battista* dipingendo le *Sante Eugenia e Claudia* ai lati dell'edicola marmorea. Sono questi gli anni in cui la cappella mutò intitolazione in quella della Santissima Concezione, evidentemente per via

---

più perfetto, e l'aria è assai più dilicata, gentile, maestosa e devota; e, oltre a ciò, la carnagione è annerita dal tempo, laddove in quella de' Santi Apostoli è di color naturale e fresco; e l'iscrizione, che v'è sotto, che nella nostra è greca in una sola riga, nell'altra è latina in due righe. Né l'una corrisponde all'altra nel sentimento, dicendo la nostra: "Deiparae semper Virgini", e l'altra: "Concepta / Absque ulla Labe". Asseriscono i padri che tal loro immagine fu portata da Costantinopoli in Roma dal cardinal Bessarione; ma perché di ciò non ci hanno mostrata altra pruova, che la menzione che ne fa il padre Bonaventura Malvasia nel *Compendio storico della Basilica de' Santi Apostoli*, il quale anch'esso la dà per mera tradizione, anzi porta in contrario chi asseriva che fosse pittura di Giacomo Vandi bolognese, però noi concorreremo col parere de' professori di pittura, i quali, avendo veduta l'una e l'altra, giudicano quella de' padri copia della nostra, così persuadendo la freschezza de' colori e l'inferiorità del contorno e dell'aria. Egli è ben certo però che la fece copiare il mentovato cardinal Bessarione per collocarla, siccome la collocò, nell'altare da lui fatto fabbricare in quella chiesa, siccome apparisce dalla nicchia dello stesso altare in forma di finestrone, che tuttavia si vede nella muraglia vecchia dello stesso altare, ornata intorno di cornice di marmo, sotto la quale si leggono le seguenti parole: "MARIA PURISSIMA ORA PRO NOBIS". E sebbene col corso del tempo l'altare scambiò denominazione, essendo stato intitolato a sant'Antonio da Padova, nondimeno questa immagine fu posta sopra il quadro del santo, ove è stata fino al presente, che, per cagione della chiesa rifabbricata da' fondamenti, è stata anche di quindi levata, e messa nel lato destro della stessa cappella".

dell'importanza acquistata dalla tavola antoniazzesca.<sup>437</sup> Nel corso del Seicento davanti alla parete absidale fu eretto l'altare dedicato a sant'Antonio da Padova: a causa dell'occultamento dell'edicola la tavola fu inizialmente spostata nel coronamento dell'altare progettato da Carlo Rainaldi, e successivamente fu trasferita nella Cappella di San Bonaventura.<sup>438</sup>

L'opera era stata assegnata al pennello di Jacopo Ripanda da Giulio Mancini, al pari degli affreschi della cappella, e successivamente fu ritenuta di fattura bizantina dal Malvasia e dal Crescimbeni, di fatto assecondando la credenza secondo cui il Bessarione la portò con sé da Costantinopoli. L'attribuzione ad Antoniazzo risale all'Everett (1907), e di qui in avanti l'unica oscillazione è stata tra l'autografia e l'impiego della bottega. Se si eccettuano i corretti riferimenti stilistici alla fase tarda dell'attività di Antoniazzo, messi in luce da Hedberg (1980) e da Tumidei (1992 e 1994), l'opera è stata per lungo tempo concordemente assegnata agli anni giovanili del pittore, verso il 1470-72 (Negri Arnoldi 1964, Noehles 1973, Lollini 1991, Cavallaro 1984 e 1992, Paolucci 1992, Guarino 2004).<sup>439</sup> Recentemente Stefano Petrocchi (in Roma 2012) ha rivalutato la posizione di Tumidei, seguito dalla Cavallaro nel catalogo della mostra di Antoniazzo del 2013.

I confronti, che qui ripropongo, con le opere dell'ultimo decennio del secolo servono una volta di più per ricollocare questa tavola nella migliore prospettiva stilistica e storica. Innanzitutto il volto largo e solido della Vergine, dagli zigomi assai pronunciati, deriva da quello impiegato nella Madonna della *Pala degli uditori di*

---

<sup>437</sup> Lo studio della Cecchini è purtroppo assente in Cavallaro 2013, n. 44 p. 45, che ritiene la cornice incassata *ab origine* nella parete absidale (ma cfr. anche Cavallaro 1999, p. 286).

<sup>438</sup> In occasione del rifacimento della cappella agli inizi del Settecento l'altare fu venduto dai frati nel 1711 al cardinale Giuseppe Sacripante (1646-1727), che lo destinò alla propria cappella dedicata alla beata Lucia nella cattedrale di San Giovenale di Narni (Kelly 1991, p. 61; cfr. la fig. 1 p. 58 per l'altare nella collocazione odierna, e la fig. 8 p. 62 per il disegno del Rainaldi).

<sup>439</sup> La posizione della Noehles (1973) è stata fraintesa dalla critica a partire dalla sintesi datane da Hedberg (trapassata in Cavallaro 1992, e curiosamente anche in Tumidei 1994): la studiosa tedesca infatti riteneva che i precedenti restauri avessero uniformato l'opera ai prodotti più tardi della bottega del maestro, e giustamente proponeva i confronti con la *Madonna col Bambino* di Siviglia e con la *Madonna in trono col Bambino* di Velletri (1486), salvo poi assegnare comunque la commissione dell'opera agli ultimi anni di vita del Cardinal Niceno (p. 227).



*Rota* (fig. 245), opera fondamentale che apre all'ultima stagione del pittore. I colori scelti per l'abbigliamento delle due figure, il blu intenso del manto che rima con il rosso vivo della veste, rimandano alle tonalità in voga a Roma durante gli anni di "pinturicchismo" imperante, e lo stesso fondo oro, dal disegno ricco e elaborato, è caratteristico della tarda attività del pittore, ossia di quella maggiormente tesa a soddisfare le richieste della committenza spagnola. Non solo, le forme del Bambino, dall'aria compunta e dal volto fortemente stereotipato, sono in linea con la produzione di bottega, come nel caso, ad esempio, della *Madonna col Bambino e san Giovannino* del Walters Museum (fig. 287), del medesimo soggetto già in collezione privata londinese (fig. 286), oppure di quello del Norton Simon Museum (fig. 288). Il disegno delle pieghe dei panneggi, d'altronde, non ha nulla in comune con le secche spezzature geometriche dell'inizio degli anni settanta, specie se si guarda ai morbidi e stanchi occhielli del manto del Bambino. Tutto ciò mi porta a ipotizzare con cautela che l'opera, qualora provenga effettivamente dalla Cappella Bessarione, sia stata commissionata al pittore forse dagli stessi Minori della basilica, che in quel modo onorarono l'antico, illustre protettore richiedendo la copia della prestigiosa tavola della *Schola Greca*.

#### Bibliografia:

Malvasia 1665, pp. 39-40; Crescimbeni 1715, p. 150; *Acta eruditorum* 1718, pp. 402-403; Carocci 1729, p. 116; Bombelli 1792, I, p. 116; Everett 1907, pp. 295-296; Okkonen 1910<sup>b</sup>, p. 52; Gnoli 1911, n. 3 p. 330; Venturi 1913, p. 286; Van Marle 1934, p. 248; Zocca 1959, pp. 124-126; Busiri Vici 1960, p. 82; Negri Arnoldi 1964, n. 11 p. 211; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Golzio-Zander 1968, pp. 279-280; Noehles 1973, num. 80 pp. 225-227; Hedberg 1980, num. 91 pp. 219-220; Cavallaro 1984, p. 341; Lollini 1991, n. 33 pp. 20-22; Cavallaro 1992, num. 7 pp. 184-185; Paolucci 1992, num. 6 p. 44; Cecchini in Tiberia 1992, pp. 111-115; Tumidei 1992, p. 14; Tumidei 1994, p. 43 e n. 122 p. 75; Cavallaro 1999, pp. 286-287; Guarino 2004, p. 71; Finocchi Gherzi 2011, p. 74; De Simone 2011<sup>b</sup>, p. 43; Petrocchi 2011, p. 212; scheda di Petrocchi in Roma 2012, num. II.1 pp. 78-79; Salvatore 2011, p. 16; Cavallaro 2013, p. 28.

67. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.

1494.

Tempera su tela, 133 x 89 cm.

Iscrizioni: PINXIT 1494 ANTONaTius PINXIT (nel bordo del manto della Vergine);<sup>440</sup> SANCTA MARIA DELLE GRATIE (nello zoccolo del trono).

Fig. 257.

Esposizioni: Roma 1984, *Antoniazzo Romano* 2013.

Questo stendardo processionale raffigura la Madonna col Bambino in grembo, seduta in un trono a nicchia di color rosa tenue. La madre osserva amorevolmente il figlio, che stringendosi dolcemente a lei, col capo reclinato, volge lo sguardo verso destra al di fuori della composizione. L'atmosfera patetica è accentuata dall'isolamento delle due figure al di qua di un fondale verde intenso. Nonostante il generale iscurimento della superficie, la pittura è ancora discretamente leggibile.

Attualmente la tela è custodita nell'ufficio del direttore del Pio Sodalizio dei Piceni, nel cui collegio fu trasferita nei primi anni del Novecento (Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013). La collocazione originaria si desume dalla fonte più antica sull'opera, cioè dalle pagine dell'erudito Crescimbeni (1716), che dedicò un intero volumetto alle sue vicende storiche e miracolistiche. Fino al 1591 lo stendardo era nella chiesa di San Salvatore in Lauro nella cappella della famiglia Pontana (la terza del lato del Vangelo, prima, verso il 1557, di patronato della Compagnia dei Credenzieri). In quell'anno l'immagine scampò al violento incendio che distrusse totalmente l'edificio, e questo fu il motivo principale per cui si iniziò a tenerla in grande devozione. Con il rifacimento della cappella la *Madonna col Bambino* fu inserita nella tela di Francesco Cozza raffigurante sant'Anna e san Gioacchino, e ottenne nel 1654 la corona dal Capitolo di San Pietro in Vaticano (Bombelli 1792). Sul finire del Seicento, con la soppressione della congregazione di San Giorgio in Alga e con il

---

<sup>440</sup> Una riproduzione parziale della firma è in *Antoniazzo Romano* 2013, fig. 23a p. 112.

passaggio della chiesa alla nazione marchigiana, fu spostata presso l'altare della sacrestia per lasciar posto all'immagine della *Madonna di Reggio*: si perse così memoria della sua storia. La riscoperta nel 1716 fu opera dello zelante padre gesuita Giuseppe Carocci, che si preoccupò di riportarla agli onori esponendola all'altare del Crocifisso. Fu in quel frangente che la tela fu oggetto di un'*expertise* da parte del pittore Giuseppe Ghezzi (1634-1721), che giudiziosamente la ritenne opera anonima degli anni del Perugino. Non solo, egli ne fece trarre un'incisione dal figlio Pierleone (1674-1755), e si occupò personalmente del suo restauro. Crescimbeni, che lesse la data e la firma nella bordura dorata del manto della Vergine (p. 50) cercò tuttavia ben altri e più nobili natali, proponendo il nome di Antonio del Pollaiuolo. Queste, in sintesi, le vicende più antiche.

La segnalazione dell'opera in rapporto ad Antoniazio si deve all'Everett (1907), che si basò sull'intuizione avuta poco tempo prima da Richard Norton. L'assegnazione al pittore è stata messa in dubbio dal solo Strinati (in Roma 1984), che ha sciolto però erroneamente il nome della firma in *Antonius*, facendone un'autonoma figura artistica. La lettura dell'iscrizione è stata precisata ultimamente da Matteo Mazzalupi (2014), e si deve ribadire che anche la data del 1494 è originale, diversamente da quanto inteso dalla Noehles (1973), che la correggeva in 1484 pensandola ridipinta, e da Strinati stesso, che propendeva per il 1497. Il disegno qui impiegato dalla bottega rielabora modelli utilizzati per il trono dell'affresco oggi nei depositi del Prado (fig. 247; confronto già proposto da Floriano 1914), declinando l'insieme in maniera più patetica e allo stesso tempo rinunciando alla salda linea di contorno tipica delle figure del maestro nella sua tarda produzione.

#### Bibliografia:

Crescimbeni 1716, pp. 48-52 e 62-98; Bombelli 1792, II, pp. 105-110; Everett 1907, p. 291; Berenson, *Indici* 1909, p. 136; Bernardini 1909, pp. 44-45; Ciartoso 1911, pp. 48-49; Venturi 1913, p. 268; Floriano 1914, pp. 10-11; Galassi Paluzzi 1928, p. 413; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, p. 270; Gerlini 1941, p. 415; Negri Arnoldi 1964, p. 207; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 335; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 20 pp. 179-180; Hedberg 1980, num. 38 pp. 180-

181; scheda di Strinati in Roma 1984, pp. 370-371; Cavallaro 1992, num. 88 pp. 233-234; scheda di Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 23 p. 112; Mazzalupi 2014, n. 59 p. 18.

68. Bottega di Antoniazio Romano e associato (?), *Madonna col Bambino*, i *Santi Antonio abate e Sebastiano* (lateralì interni), *l'Angelo annunciante e la Vergine annunciata* (lateralì esterni), chiesa di Santa Maria e San Biagio, Sant'Angelo Romano.

1496 (?).

Tavola, 93,7 x 69 cm (centrale con la cornice), 89 x 65 cm (centrale senza cornice), 87,7 x 32,5 cm (ciascun laterale).

Iscrizioni: Santus SEBASTIANE MCCCCLXX[\*\*\*]/ [f]ECIT FIERI HOC OPVS EX ELIM[osynis] [i]N CASTRO Santi ANGELI MENSIS A[prilis] (nei due gradini al di sotto del san Sebastiano); Santus ANTONIVS / [domin]VS NICOLAVS DE PIRrONIBVS (nei due gradini al di sotto del sant'Antonio abate); AVE GRA (all'altezza della testa dell'angelo) / TIA PLENA (all'altezza della testa della Vergine).

Figg. 206-208.

Esposizioni: Roma 1982.

La tavola della *Madonna col Bambino* è inserita in una tela di Prospero Mallerini realizzata nel 1805: raffigura san Biagio e san Luigi Gonzaga in adorazione dell'immagine miracolosa sorretta dagli angeli al di là del finto velario (Rubini 2005). Dietro la tela oggi sono custoditi i due sportelli raffiguranti rispettivamente sant'Antonio abate e l'Angelo annunciante, e san Sebastiano e la Vergine annunciata. Questa sistemazione è dovuta all'ultimo intervento conservativo del 1980 (i precedenti risalgono al 1913, al 1956 e al 1970: cfr. Cavallaro 1992); prima di allora le due ante erano custodite nella sagrestia della chiesa. Nonostante che la pertinenza dei tre pannelli al medesimo trittico non sia provata dalle fonti, sono stati considerati come un insieme omogeneo da tutta la critica passata, e in tal senso si procederà anche qui.

In occasione del restauro del 1913 Federico Hermanin fu il primo a riconoscervi la mano di Antoniazio (Rubini 2005), e successivamente questa attribuzione fu confermata da Luisa Mortari (1964) e da Ilaria Toesca (1968), sebbene la prima assegnasse all'Aquila la sola tavola centrale ritenendo i due laterali non pertinenti. Per

L'esecuzione all'interno della bottega del pittore hanno optato la Noehles (1973), Hedberg (1980) e la Cavallaro (1992). La data del 1496, segnalata da Lucrezia Rubini (2005), è iscritta in numeri arabi al di sotto della figura del sant'Antonio, mentre nel gradino del san Sebastiano è presente una logora iscrizione con le cifre romane, nel passato interpretate quali 1485 o 90 (Noehles 1973), oppure 1495 (Cannatà in Roma 1982). A conti fatti non sappiamo quando fu apposta la cifra in numeri arabi, ma è possibile che servisse per non perdere memoria della consueta datazione originaria.

Lo stile della *Madonna col Bambino* va ricondotto *grasso modo* all'ultimo decennio del secolo, dal momento che il Cristo è costruito su disegni impiegati per la tavola del Museo Diocesano di Velletri (fig. 205), mentre la Vergine è una ripresa dello stesso soggetto del 1487 oggi a Palazzo Barberini (fig. 240), utilizzato anche per la tavola oggi in Sant'Antonio dei Portoghesi (fig. 241). L'esecuzione della *Madonna col Bambino* sembra quindi in linea con i prodotti della bottega di Antoniazio eseguiti tra la fine del nono e l'ultimo decennio del secolo, ma difficilmente si rintraccia in essa la mano del maestro, specie se si considerano il gracile volto della Vergine e certe scorrettezze disegnative, come l'articolazione delle dita della sua mano sinistra. Le due ante laterali meritano un discorso a parte, dal momento che le facce esterne raffiguranti l'Annunciazione sono assai rovinate, e quelle interne sembrano assai diverse rispetto a quanto si realizza nella bottega del maestro. Non è da escludere perciò l'ipotesi per cui si è di fronte a una commissione realizzata in parte dalla bottega del pittore, che tenne per i suoi collaboratori l'esecuzione della sola tavola centrale.

#### Bibliografia:

Mortari 1964, p. 45; Toesca 1968, pp. 64-66; Noehles 1973, num. 39a pp. 192-193; Hedberg 1980, num. 63 p. 205; scheda di Cannatà in Roma 1982, num. 7 pp. 27-32; Cavallaro 1992, num. 26 pp. 200-201; Rubini 2005, pp. 16-33; Rubini 2007.

69. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, Museo Civico, Viterbo.

1497 (documentata).

Tavola, 70 x 44 cm.

Inv. num. 12.

Fig. 253.

Esposizioni: Viterbo 1954; Viterbo 1983.

Questo frammento raffigura la Madonna in trono col Bambino colto nell'atto di benedire ritto in piedi sulla gamba sinistra della madre. Entrambe le figure, bloccate in gesti rigidi, guardano fisse davanti a sé, quasi a incrociare la vista dell'osservatore. La superficie è a tal punto impoverita che oggi resta ben poco della stesura pittorica: perduti gli effetti di morbidezza e lucido candore delle carni, traspaiono chiaramente il verde di preparazione e le grosse pennellate che definiscono il modellato della figura del Cristo nudo (si veda in particolare la zona all'altezza del petto). Il manto della Vergine ha perso del tutto il disegno delle pieghe del pannello, e oggi rimane il solo crudo colore a vista. Allo stesso modo il fondo oro è andato quasi completamente perduto, ma è ancora ben leggibile la punzonatura delle due aureole, assimilabile nel disegno a quella del *busto del Salvatore* già in collezione privata carpigiana. Il dipinto fu restaurato una prima volta tra il 1919 e il 1921 da Vincenzo Zanutto (Iuozzo 2009), e poi nel 1954 per la mostra sulla pittura viterbese. In queste due occasioni si asportarono le ridipinture antiche nonché una cornice dorata con cui l'opera era arrivata nel 1919 al Museo Civico di Viterbo dalla chiesa di Santa Maria del Prato a Campagnano Romano (Rinaldi 2004).

La fonte letteraria fondamentale per ricostruire la storia della tavola è Casimiro Romano (1744), il quale menzionò presso l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria del Prato una tavola raffigurante la Madonna in trono col Bambino e i santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Francesco.<sup>441</sup> Egli riportò la firma e la data

---

<sup>441</sup> Casimiro Romano 1744, p. 40: "La chiesa presente contiene alcune cappelle a man sinistra

d'esecuzione: "Antonatius Romanus me pinxit m. cccc. 97". La pala di Campagnano stette all'altar maggiore della chiesa fino al 1759, anno in cui fu sostituita dalla *Madonna del Prato*, la copia su tavola della *Salus Populi Romani* che si trovava nella medesima chiesa: è plausibile che proprio in quell'occasione la tavola di Antoniazio fosse smembrata e ridotta alla forma odierna.<sup>442</sup> Ciò probabilmente fu causato dal pessimo stato di conservazione: sappiamo infatti che essa era parzialmente bruciata a seguito di un incendio, e che fu malamente ridipinta nel 1632.

La decisione di trasferire il dipinto nel Museo Civico di Viterbo si rese inevitabile a seguito del furto avvenuto tra il 1917 e il 1919, due anni dopo che la tavola era stata scoperta e pubblicata dall'allora funzionario di soprintendenza Giorgio Bernardini (1915). Nel renderla nota lo studioso però fraintese le indicazioni provenienti dal testo del 1744: egli infatti non la riconobbe nella porzione di tavola sopravvissuta, ma pensò a un'altra commissione eseguita da

---

e alcuni altari sparsi in diversi luoghi. Nel maggiore è dipinta in una gran tavola Maria santissima col suo divin Figliuolo nelle braccia, e ai lati i santi Pietro e Paolo, Giovanbatista e Francesco; sotto dei quali in figura più piccola sono coloriti alcuni santi francescani. Il dipintore fu quello stesso che dipinse la Madonna della Consolazione di Roma, cioè mastro Antonazzo, secondo che scrive Stefano Infessura; e si fa manifesto dalle seguenti parole scritte nella medesima tavola: "Antonatius Romanus me pinxit m. cccc. 97". Questa dipintura fu ritoccata l'anno 1632 da un pittore, il quale le ha tolto quella bellezza e maestà che per l'innanzi mostrava, ancorché offuscata da un fulmine, cui è molto soggetta questa chiesa e convento. Non è però questo l'altare della Nostra Donna consagrato l'anno 1465, perocché nella testimonianza fatta dal vescovo di tale funzione non è chiamato altar maggiore; la qual cosa sogliono i vescovi esprimere, secondo che si apprende da simili dichiarazioni registrate eziandio nel presente libro. In secondo luogo dicesi questo altare fabbricato da un certo Guglielmo, il quale ancora vivea; laddove l'altar maggiore non ha dubbio essere stato edificato insieme colla chiesa. Per ultimo si attesta che era situato vicino la cappella nuova e l'altare di san Sebastiano, dal che chiaramente si manifesta che era diverso dall'altar maggiore; ma qual si sia, io non saprei precisamente accennare".

<sup>442</sup> Circa il secondo altare citato da Casimiro Romano, nella scheda storica della Soprintendenza laziale (compilata negli anni in cui l'opera era stata trasferita nella chiesa di San Giovanni Battista), sono indicate le misure della tavola (120 x 85 cm), al tempo parecchio ridipinta e coperta da uno spesso strato di vernice. Purtroppo questo raro esempio di copia quattrocentesca dell'icona miracolosa di Santa Maria Maggiore è stato rubato nel 1964, e non sono riusciti a rintracciare fotografie che permettano di valutarne lo stile e la qualità. Infine, per le vicende storiche della chiesa



Antoniazio. L'indicazione fornita da Casimiro era infatti stata recepita dagli studi già nella seconda metà dell'Ottocento, ma fino al 1915 non si era stati in grado di identificare l'opera (Corvisieri 1869, Bertolotti 1883, Venturi 1913). Vuoi per il cattivo stato di conservazione, vuoi per la difficoltà di individuare quel poco che restava del trono della Vergine, è solo con l'intervento longhiano di qualche anno dopo che la fonte settecentesca fu giustamente ricondotta a quanto sopravviveva della pala del 1497: da lì in avanti la *Madonna* è rimasta costantemente nel catalogo del pittore. Risale infine a Hedberg (1980) l'ipotesi, non verificabile (ma ripresa da Paolucci 1992), che fosse stata destinata originariamente a una chiesa di Roma, e solo successivamente inviata in provincia. La destinazione al contado laziale non va però esclusa *a priori*, se si considerano i casi della tavola inviata alla chiesa del convento francescano di Santa Maria delle Grazie di Palazzolo, oggi in Sant'Antonio dei Portoghesi a Roma, o della tavola originariamente nella chiesa del convento francescano di San Paolo a Poggio Nativo, oggi a Palazzo Barberini.

La tavola in questione è certamente un prodotto della tarda attività della bottega di Antoniazio Romano, esemplato, per il gruppo della Madonna col Bambino, sulla magistrale esecuzione della *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), realizzata verosimilmente negli ultimi anni del nono decennio del secolo. Tale invenzione fu una tra le più replicate nella bottega del maestro, come si ricava dalla tavola oggi conservata a Le Mans (fig. 263). Nel caso di Campagnano, come in quello di Le Mans, si avverte molto bene che il patetismo di marca pinturicchiesca, tradotto nell'espressione compunta dei volti e nella cadenza ritmata dei gesti, è ormai scaduto a cifra stilistica, sebbene supportata dall'alta qualità della bottega del pittore.

#### Bibliografia:

Casimiro Romano 1744, p. 40; Corvisieri 1869, pp. 165-166; Bertolotti 1883, p. 14; Bertolotti 1883<sup>b</sup>, p. 222; Venturi 1913, n. 1 p. 286; Bernardini 1915, p. 215; Longhi 1927, pp. 247-248; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 247 e 277-278; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, pp. 39-41; scheda di Faldi in Viterbo 1954, pp. 17-18; *Catalogo del Museo Civico di Viterbo* 1955, num. 4 pp. 17-18; Zeri 1955, p. 90;

---

e della sua topografia sacra cfr. Sperindei 2009, in particolare le pp. 271 e 277.

Berenson, *Indici* 1968 p. 18; Noehles 1973, num. 9 pp. 167-168; Hedberg 1980, num. 70 pp. 209-210; scheda di Cannatà in Viterbo 1983, p. 221; Cavallaro 1992, num. 29 pp. 202-203; Paolucci 1992, num. 43 p. 144; Rinaldi 2004, num. 12 pp. 77-80; Sperindei 2009, pp. 281-284; Iuozzo 2009, pp. 194-199; Cavallaro 2013, p. 42.

70. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino* (*Madonna Praegnantium*), basilica di San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano.

1490-1500 circa.

Pittura murale, 97 x 98 cm.

Fig. 252.

Questa porzione di pittura murale (parte di una composizione più ampia) rappresenta la Madonna nell'atto di sollevare un lembo del perizoma trasparente del Bambino, collocato in piedi alla destra nell'atto di benedire. Le condizioni conservative non sono felici, e mi pare che la testa del Cristo su tutto abbia subito notevoli rimaneggiamenti. Nonostante che le aureole e il fondo oro siano completamente perduti, il disegno delle due figure è ancora ben leggibile (si noti, tra l'altro, il bel brano della mano della Vergine messa in prospettiva).

Le notizie più antiche sull'ubicazione originaria si trovano nel volume del Torrigio (1635) sulle Sacre Grotte, in cui si riconosceva in quest'immagine la *Madonna Praegnantium* della Cappella Orsini situata anticamente nel transetto sinistro della basilica costantiniana. La pittura fu staccata a massello per volere di Paolo III, e successivamente fu trasferita nel 1612 presso l'altare attuale delle Grotte Vecchie da Paolo V (nel 1631 il Torrigio vi fece murare l'iscrizione in marmo che la riguardava), cioè nella seconda cappella del deambulatorio dopo il pilastro di Sant'Andrea. L'erudito ricordava che tale immagine godeva di una discreta venerazione, come si intuisce d'altronde dall'intitolazione, e ne faceva risalire la committenza al cardinale Giovanni Gaetano Orsini (1316-35).

Si deve allo Schmarsow (1886) la scoperta e la pubblicazione dell'opera con l'attribuzione a Melozzo da Forlì, nonché l'ipotesi della committenza da parte del cardinale Latino Orsini (1448-1477). La lettura stilistica dello studioso tedesco fu condivisa nei primi anni del Novecento da tutta la critica, a eccezione di Okkonen (1910). La corretta assegnazione alla tarda attività di Antoniazio si deve alla Noehles (1973), che si è interrogata sulla possibile committenza, da lei individuata nella figura del cardinale Giovanni Battista Orsini (1483-1503). Hedberg (1980) ha pensato a una richiesta di Gentil Virginio negli anni dei lavori al Castello di Bracciano, ma in

sostanza la questione non può dirsi risolta in favore dell'uno o dell'altro, poiché poco e niente si sa della decorazione pittorica della Cappella Orsini nella vecchia San Pietro. Anche l'esecuzione si scala ampiamente nel corso dell'ultimo decennio, dal momento che il disegno utilizzato dalla bottega del pittore riprende con minime varianti quello impiegato per la *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), e allo stesso tempo la forma della mandorla con il cherubino collocato al bordo esterno si ritrova nell'affresco dell'ex ospedale di Bracciano racchiuso tra gli estremi del 1495 e del 1499 (fig. 351).

#### Bibliografia:

Torrigio 1635, pp. 160-161; Schmarsow 1886, pp. 118-121; Steinmann 1901, n. 2 p. 12; Muñoz 1908, pp. 178-179; Okkonen 1910, p. 138; Ricci 1911, p. 15; Schmarsow 1912, pp. 178-179; Venturi 1913, p. 276; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Mancini-Marucchi-Salerno 1956-57, II, num. 170 p. 18; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 41 pp. 193-195; Hedberg 1980, num. 60 p. 204; Cavallaro 1992, num. 96 p. 239; scheda di Spagnolo in Pinelli 2000, IV, num. 1691 p. 875.

71. Antoniazio Romano, *Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo*, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

1490-92 circa.

Tavola, 142 x 176 cm.

Inv. num. 4219.

Iscrizioni: GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS (nel cartiglio dell'angelo al di sopra della capanna); F. 193 (nell'angolo in basso a destra).

Figg. 279 e 282.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938; Firenze 1984; Forlì 2005; *Antoniazio Romano* 2013.

Questa pala d'altare, in condizioni conservative più che discrete, raffigura la Madonna e san Giuseppe in adorazione del Bambino, affiancati da sant'Andrea, a sinistra, e da san Lorenzo, a destra. Al di là delle figure in primo piano si apre un ampio paesaggio in cui si scorge un centro abitato arroccato su una collina. La luce chiara e degradante del cielo azzurro si riverbera sulla grande varietà della vegetazione, e i riflessi luminosi sono resi magistralmente attraverso l'uso dell'oro. Rispetto agli altri paesaggi dipinti da Antoniazio, quali ad esempio quello del *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (fig. 125), della *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum (fig. 129), oppure del *San Girolamo* Poldi Pezzoli (fig. 232), in questo caso è assente l'espedito di colorare le montagne più lontane d'azzurro per restituire l'effetto atmosferico. Sia a destra che a sinistra della capanna sono inseriti due gruppi di pastori: quelli a sinistra raccolgono l'annuncio della nascita del Salvatore, mentre quelli a destra accennano a un passo di danza al suono della zampogna. L'attenzione al dettaglio naturalistico più minuto, dalle piante in primo piano, ai singoli fucellini di paglia del tetto della capanna, ha giustamente portato l'attenzione sul debito nei confronti della pittura fiamminga, ineludibile se si guarda al pastorello che si sporge nella penombra per osservare il bue e l'asino (Noehles 1973).

L'opera faceva parte della collezione fiorentina di Alessandro Contini Bonaccossi (1878-1955), dove era catalogata con l'attribuzione al Ghirlandaio, e all'ambito ghirlandaiesco l'avrebbe riferita ancora nel 1934 Van Marle, spendendo il nome di Sebastiano Mainardi. Durante il periodo dal 1944 al 1954 la tavola fu in Germania a causa delle requisizioni naziste (Agostini in Firenze 1984), mentre negli anni compresi tra il 1984 e il 1989 fu a Firenze a Palazzo Vecchio. La restituzione ad Antoniazio si deve anche in questo caso a Mason Perkins (1905), il quale ottenne il consenso di Berenson (1909) e di Longhi (1926 e 1927), che propose di datarla alla seconda metà degli anni settanta per via dell'influsso della pittura del Ghirlandaio. Ad Antoniazio l'ha riferita pure Hedberg (1980), spostandone però l'esecuzione al 1490 circa (in ciò seguito da Tumidei 1994). Recentemente, in occasione della mostra su Marco Palmezzano, Stefano L'Occaso (2005) ha preferito orientarsi verso un anonimo seguace, recuperando i dubbi a suo tempo espressi da Cannatà (1983) e dalla Cavallaro (1992). Per l'esposizione romana del 2013, infine, si è riconfermato il nome del maestro in persona (Ferrara in *Antoniazzo Romano* 2013).

Prima di recuperare l'intuizione della Noehles (1973), mancante in questa breve rassegna, è bene evidenziare alcuni aspetti del punto di stile fissato da Antoniazio in questa prova cardinale che apre la sua ultima stagione pittorica. Il gruppo della Madonna col Bambino si pone a monte di una lunga serie di repliche, quali ad esempio il *Presepio* di Civita Castellana (fig. 281), o la copia di piccolo formato della sola Madonna col Bambino del Pontificio Collegio Scozzese (fig. 284): in entrambi i casi le fattezze aggraziate della Vergine si legano alla scelta di un cromatismo affine alla moda portata a Roma dal Pinturicchio sul finire degli anni ottanta. La solidità della testa del san Lorenzo, inoltre, richiama quella del san Vincenzo di Saragozza nella tavola oggi a Montefalco (fig. 209), e il tipo fisico del sant'Andrea, dagli zigomi alti e pronunciati, si ritrova in certe figure di vegliardi dell'abside di Santa Croce in Gerusalemme. Per quest'ultimo santo, inoltre, va notato che la posizione inginocchiata e la struttura del panneggio del manto sono ripresi dall'anonimo seguace responsabile dei pannelli oggi a Zagabria e a Berlino, e nello specifico mi riferisco alle figure dei due angeli adoranti inginocchiati in primo piano (figg. 377 e 378). La proposta di un'esecuzione verso il 1490 o poco dopo deriva inoltre dall'osservazione che i sistemi di panneggio presentano pieghe morbide e

semplificate, in linea con l'attitudine del maestro nella sua personale rielaborazione degli stilemi pinturicchieschi di fine-secolo. Ma per l'ulteriore precisazione della cronologia bisogna recuperare le pagine della Noehles (1973), che assegnò l'opera a Marco Palmezzano nella sua fase giovanile. Le parole della studiosa, rimaste ai margini della fortuna critica, si comprendono bene se si confronta l'opera in questione con le due pale del Palmezzano rispettivamente della parrocchiale di Santa Maria Assunta di Dozza (fig. 278), del 1492, e della Pinacoteca di Brera (fig. 280), del 1493. In entrambe il giovane forlivese, come già evidenziato da Tumidei, è in grande debito nei confronti della lezione di Antoniazzo, e, per quello che qui interessa, bisogna rilevare che i paesaggi al di là delle due tavole, in special modo quello di Brera, sono molto vicini a quanto realizzato nella pala di Palazzo Barberini, che dunque potrebbe felicemente porsi in precedenza rispetto a quelle due opere, ma non solo.<sup>443</sup> La componente veneta nel Palmezzano è certo presente (basti riferirsi alla belliniana testa del san Domenico), ma allo stesso tempo vi è più d'una consonanza con la tavola di Antoniazzo, a partire dalla disposizione dei sottili alberelli sulle colline, fino alla ricerca di effetti di brillantezza sulle foglie attraverso i riflessi in oro, oppure alla vaporosità delle nuvole, come si vede confrontando quelle dell'angelo in monocromo della tavola Barberini con quelle al di sopra delle teste dei santi Domenico e Maddalena a Brera. Si guardi pure alla cromia delle montagne più lontane della tavola di Dozza: è molto vicino all'opera romana il colore argenteo che sostituisce l'azzurro solitamente impiegato da Antoniazzo per restituire l'effetto atmosferico. Anche la scelta di collocare architetture slanciate sulla sommità delle colline è simile (e in Antoniazzo abbiamo prove in tal senso per gli anni immediatamente precedenti), e mi sembra infine di trovare ben più di una vaga affinità con l'iniziale pittura di Palmezzano nell'angelo collocato a destra al di sopra della capanna (ma si guardi anche al ricciolo del cartiglio dell'angelo di sinistra in rapporto a quello del Battista di Brera). A ben vedere il netto chiaroscuro con cui è definita la volumetria della testa è simile a quello delle due tavole prese in esame (lo si confronti, ad esempio, con la pittura delle teste della santa Caterina e della Maddalena); e la costruzione anatomica delle mani, dalle dita secche e allungate, non

---

<sup>443</sup> Tumidei 1994, p. 66; Tumidei 2005, pp. 32-34.

è molto diversa da quella dei santi della pala di Dozza (il confronto è ancora con le mani del Battista). Tutti questi elementi mi portano a ipotizzare, con la massima cautela, che Palmezzano ebbe forse una parte minore nella realizzazione dell'*Adorazione* di Palazzo Barberini, magari legata all'esecuzione del paesaggio.

#### Bibliografia:

Mason Perkins 1905, p. 67; Berenson, *Indici* 1909, p. 135; Golzio 1925, p. 67; Longhi 1926, p. 58; Longhi 1927, p. 246; Van Marle 1931, pp. 198-199; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, n. 1 p. 280; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 60 p. 44; Faldi in Viterbo 1954 p. 39; Mortari 1964, p. 42; Negri Arnoldi 1965, p. 231; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 69 pp. 216-217; Levi d'Ancona 1977, p. 406; Hedberg 1980, num. 12 pp. 163-164; Cannatà 1981, n. 19 p. 54; Cannatà 1983, p. 220; scheda di Agostini in Firenze 1984, num. 30 pp. 90-91; Pinelli 1987, p. 428; Cavallaro 1992, pp. 188-189, num. 145 pp. 267-268; Paolucci 1992, num. 17 p. 70; Tiberia 1992, p. 83; Scarpellini 1994, pp. 235-238; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Rossi 1997, pp. 30-31; Teza 2004, n. 37 p. 70; Tumidei in Forlì 2005, p. 34; scheda di L'Occaso in Forlì 2005, num. 3 p. 180; Strinati 2008, I, pp. 37 e 61; scheda di Ferrara in *Antoniazio Romano* 2013, num. 34 p. 136.



72. Bottega di Antoniazio Romano, *Presepio*, duomo di Santa Maria Maggiore, Civita Castellana.

1490-1500 circa.

Tempera su tavola, 130 x 79 cm.

Figg. 281 e 283.

Esposizioni: Viterbo 1954; Viterbo 1983; Roma 2011; *Antoniazzo Romano* 2013.

Questa pala d'altare raffigura san Giuseppe e la Vergine in adorazione del Cristo benedicente, nudo e disteso sulla nuda terra. L'insieme è caratterizzato dalla sobrietà della superficie figurata, ridotta alla sola Sacra Famiglia e alla colomba dello Spirito Santo dipinta nella parte alta della tavola. In sostanza è la ricchezza del fondo dorato (tuttora conservato) l'elemento di maggior rilievo. La superficie pittorica appare in discrete condizioni, se si eccettuano la leggera consunzione dei carnati della Vergine e del Bambino e la crettatura orizzontale dell'intera superficie. La tavola è stata restaurata nel 1954 e nel 2011 (Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013).

L'opera fu esposta per la prima volta al pubblico in occasione della mostra viterbese del 1954, dopo il ritrovamento da parte di Italo Faldi nella chiesa di San Pietro di Civita Castellana, dove era collocata al secondo altare a destra dell'ingresso. In quella sede Faldi diede la notizia che la tavola negli ultimi anni del Settecento era stata ricoperta da uno spesso strato di pece per evitare la possibile profanazione da parte delle truppe francesi. In realtà questo avvenimento si deve verosimilmente riferire alla pittura murale da poco riscoperta in un palazzo del centro storico di Civita Castellana, e di cui è recentissimo il restauro condotto da Franco Cirioni. Al di là dell'attribuzione di quest'opera al Pastura, si tratta a tutta evidenza della ripresa della tavola della bottega di Antoniazio nelle figure, cui il copista aggiunse un fondale naturalistico al posto dell'oro.<sup>444</sup>

---

<sup>444</sup> Una foto dell'affresco, in cui sono ancora evidenti le tracce lasciate dal bitume, è all'URL:

[http://www.altolazionotizie.it/news\\_locales/basso-viterbese/civita-castellana/civita-castellana-rinvenuta-una-pittura-murale-del-pastura\\_30238.php](http://www.altolazionotizie.it/news_locales/basso-viterbese/civita-castellana/civita-castellana-rinvenuta-una-pittura-murale-del-pastura_30238.php).

Il confronto con la tavola già Contini Bonacossi è imprescindibile per comprendere le scelte operate nel *Presepio* di Civita Castellana e per orientarne correttamente la lettura stilistica e cronologica. Benché si tenda a considerarla ancora opera giovanile (Cavallaro 1992, e in *Antoniazzi Romano* 2013), oppure della metà degli anni ottanta (Noehles 1973) o del 1500 (Hedberg 1980), è solo presupponendo a monte quell'indiscusso capolavoro della fine degli anni ottanta che si capisce perché sia stato possibile commissionarne una "riduzione" per la chiesa di San Pietro, e non viceversa. D'altronde il sistema di panneggio del manto del san Giuseppe è ormai tutto costruito con pieghe molli e ritmate, ben lontane dalle complicate spezzature geometriche della metà degli anni settanta. Il volto della Vergine e le forme del Bambino richiamano le composizioni ampiamente diffuse dalla bottega di Antoniazzi nell'ultimo decennio del secolo e destinate alla devozione privata (figg. 282 e 283).

#### Bibliografia:

Scheda di Faldi in Viterbo 1954, num. 31 p. 39; Zeri 1955, p. 111; Negri Arnoldi 1965 p. 231; Berenson, *Indici*, 1968 p. 15; Noehles 1973, num. 68 p. 215; scheda di Cannatà in Viterbo 1983, p. 220-221; Cavallaro 1992, num. 12 pp. 188-189; Paolucci 1992, num. p. 76; Tumidei 1992, p. 14; scheda di Santarelli in Russo-Santarelli 1999, num. 18 p. 45; Di Simone 2010, pp. 252-253; scheda di Vannucci, in Roma 2011, pp. 101-103; scheda di Anna Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 8 p. 82.

73. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Pontificio Collegio Scozzese, Roma.  
1490-1500 circa.

Tempera su tavola, 57 x 42 cm.

Fig. 284.

Esposizioni: *Antoniazio Romano* 2013.

Questa pittura raffigura la Madonna in adorazione del Bambino dipinto nell'atto di benedire, comodamente disteso su un parapetto di finto marmo policromo e con la schiena appoggiata a un cuscino. Il fondo oro appare in buone condizioni, così come discrete sono quelle della superficie pittorica se si eccettua una leggera consunzione dei carnati. L'ultimo restauro risale al 2013: in quell'occasione il verso originale della tavola è stato riportato a vista. Esso presenta una decorazione geometrica in finti marmi policromi molto simile a quella nel verso della tavola del *Salvatore* di Stimigliano (fig. 366), segno evidente della diffusione di questa tipologia decorativa nell'ambiente pittorico romano.<sup>445</sup>

Fino al 1962 la tavola si trovava nella chiesa romana di Sant'Andrea degli Scozzesi, anno in cui il collegio si trasferì con tutti i suoi arredi nella sede attuale (Capriotti in *Antoniazio Romano* 2013).

Segnalata dal Van Marle (1934) e dal Berenson (1936) come opera di notevole qualità di Antoniazio Romano, è stata confermata al maestro dalla Noehles (1973), che l'ha avvicinata alla fase di influenza del Ghirlandaio successiva alle *Madonne col Bambino* del Metropolitan di New York e di Perugia (figg. 97 e 99), mentre è stata inserita con dubbio tra le opere di bottega da Hedberg (1980). Nella mostra di Antoniazio è stata ripresa l'idea della Cavallaro (1992) dell'esecuzione al 1475, rimarcandone l'alta qualità esecutiva.

La tavola mostra i caratteri inconfondibili della pittura di Antoniazio Romano nell'ultimo decennio del secolo: la derivazione della Madonna da quella

---

<sup>445</sup> Una buona riproduzione fotografica è nella scheda del catalogo della mostra di Antoniazio a p. 104.

dell'*Adorazione* di Palazzo Barberini (fig. 279) si accorda infatti con l'attitudine tutta pinturicchiesca del Bambino, che già si manifesta nella *Pala degli uditori di Rota* (fig. 245), opera a monte dell'estremo rinnovamento stilistico del pittore. Nel corso dell'ultimo decennio del secolo Antoniazzi mescolava sapientemente i disegni per le figure della Vergine e del Bambino, variando principalmente le fattezze del secondo: ora più potente e carnoso, come nella *Madonna col Bambino* del Petit Palais di Avignone (fig. 285), ora più gracile e patito, come in quella già in collezione privata a Londra agli inizi del Novecento (fig. 286). L'ultimo esempio proposto permette di inserire queste tavole destinate alla devozione privata all'interno del medesimo arco cronologico, dal momento che le diverse forme impiegate sono tutte compresenti, come si può notare nella *Madonna col Bambino e san Giovannino* del Walters Museum di Baltimora (fig. 87), e in quella del Fogg Museum di Cambridge, Mass. (fig. 290).

#### Bibliografia:

Van Marle, 1934, p. 280; Berenson *Indici* 1936, p. 24; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 34 pp. 187-188; Hedberg 1980, num. 87 p. 218; Cavallaro 1992, num. 75 p. 227; Tumidei 1992, p. 12; scheda di Capriotti in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 19 p. 104.

74. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Musée du Petit Palais, Avignone.

1490-1500 circa.

Tavola, 63 x 50 cm.

Inv. num. 22709.

Fig. 285.

Questa tavola, priva della sua cornice originale, raffigura la Vergine in adorazione del Bambino, nudo e seduto su un cuscino crèmesi. L'idea di porre la Madonna in abisso al di là del parapetto che funge da *limen* prospettico è un espediente ben noto della pittura di Antoniazio, in continuità, ad esempio, con quanto realizzato circa due decenni addietro nella *Madonna col Bambino* del Detroit Institute of Arts (fig. 105). La tavolozza del pittore qui si accorda perfettamente col gusto di fine secolo: la veste rossa rima silenziosamente con il colore del cuscino, e il verde del risvolto del manto con il blu dell'esterno, oggi assai iscurito. I carnati delle due figure e il fondo oro paiono discretamente conservati, e nel complesso l'opera riesce a trasmettere l'intimo dialogo tra la madre e il figlio attraverso un uso ridotto all'essenziale degli elementi pittorici e decorativi (si guardi alla semplicità della punzonatura delle aureole).

La tavola, già nella collezione Rouby di Algeri, fu acquistata per il Musée Calvet alla vendita avvenuta a Tolone tra il 29 e il 30 ottobre 1968. L'opera è stata assegnata ad Antoniazio da Laclotte (Catalogo del Musée Calvet 1972), ed è stata riconfermata al pittore da tutta la critica successiva (Hedberg 1980, Cavallaro 1992). Alla datazione proposta dallo studioso francese (1475-85, in Laclotte-Mognetti 1976) mi sembra sia da preferire quella di Hedberg (1495-1500), in quanto l'opera si spiega ponendo a monte le figure della Madonna col Bambino dell'*Adorazione del Bambino* di Palazzo Barberini (fig. 279), e costituisce di fatto uno splendido esempio della maniera del maestro dell'ultimo decennio.

#### Bibliografia:

Catalogo del Musée Calvet 1972, p. 269; Laclotte-Mognetti 1976, num. 19 p. 48; Hedberg 1980, num. 3 p. 155; Cavallaro 1992, num. 105 pp. 242-243.

75. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, già Londra, collezione privata.

1490-1500 circa.

Tavola, 53 x 36,7 cm.

Iscrizioni: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS TECVM BENEDI[\*\*\*]  
(nel bordo inferiore del parapetto).

Figg. 286 e 286b

Questa piccola tavola, priva della cornice originale, rappresenta la Madonna e il piccolo san Giovanni in adorazione del Bambino. Lo schema compositivo è simile a quello impiegato per la coeva *Madonna col Bambino* del Petit Palais di Avignone (fig. 285): le uniche due varianti significative sono la presenza di san Giovannino alle spalle di Gesù, e il tipo fisico di quest'ultimo, più snello e nervoso. Il Cristo, inoltre, è raffigurato disteso su un ricco parapetto in finti marmi policromi, con la schiena appoggiata su un cuscino trapuntato d'oro. Attualmente l'opera è dispersa, per cui non è possibile dare una valutazione del suo stato di conservazione, che comunque appare più che discreto nelle foto d'epoca: la superficie pittorica non sembra eccessivamente sofferente, così come il fondo oro e la punzonatura delle aureole. Infine nel verso della tavola è raffigurato uno stemma con due spade incrociate all'interno di uno scudo triangolare (fig. 286b; stampato capovolto in Cavallaro 1992), verosimilmente da riferire al committente dell'opera.

Prima del 1958 il dipinto faceva parte della collezione Pabian di Londra; in quello stesso anno passò all'asta da Sotheby's, e di lì finì nella galleria d'arte Tooth, da dove se ne sono perse le tracce.<sup>446</sup> Un aspetto della fortuna dell'opera ha dei curiosi paralleli con quanto riscontrato per gli affreschi di San Giovanni Evangelista a Tivoli: il proprietario Pabian si pregiava infatti di aver letto nella decorazione pseudo-cufica del cuscino del Cristo la firma del pittore, "AR", e la data in cifre latine, "MCDLXV": ciò fu riportato da Berenson (1968) e da Zeri (1976), ma fu

---

<sup>446</sup> L'indicazione dell'asta Sotheby's (London, 14 maggio, num. 71) è in un appunto nel verso della foto custodita nella Fototeca Berenson (num. 120245). La fotografia della Witt Library risale al 1980 circa, fu donata da Pauline Tooth per conto di Arther Tooth & Sons Records.

smentito categoricamente (e giustamente) da Fahy (in Hedberg 1980). Pur nei limiti della conoscenza che si aveva di Antoniazio negli anni sessanta del Novecento, il confronto proposto da Negri Arnoldi (1965) con l'*Annunciazione Torquemada* di Santa Maria sopra Minerva appare giustissimo (fig. 356). L'opera va assegnata al pittore nell'ultimo decennio del secolo, e rappresenta il paradigma dell'attività di composizione degli svariati disegni di Antoniazio durante l'ultima sua alacre stagione artistica: le forme solide della Vergine qui si armonizzano con la dichiarata derivazione pinturicchiesca del san Giovannino e con l'anatomia nervosa e dolcemente idealizzata del Bambino, il cui tipo fisico costituisce una variante rispetto a quello della tavola di Avignone.<sup>447</sup>

#### Bibliografia:

Negri Arnoldi 1965, p. 236; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 51 p. 200; Zeri 1976, p. 164; Hedberg 1980, num. 18 pp. 167-168; Cavallaro 1992, num. 97 pp. 239-240; Paolucci 1992, num. 29 p. 110.

---

<sup>447</sup> Per la *Madonna col Bambino e san Giovannino* già in collezione Solomon a New York (quattro foto sono nella Fototeca Berenson: numm. 120654, 120655, 120679, e 123316), poi in collezione Thompson a Lake Forest (Chicago), e quindi all'asta da Parke Bernet il 15 gennaio 1944 (lotto 39), l'idea di Hedberg 1980, p. 167, per cui si tratterebbe di un bel falso moderno che scimmietta in stile tardo-peruginesco una composizione di Antoniazio mi trova completamente d'accordo.

76. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Walters Museum, Baltimora.

1490-1500 circa.

Tavola, 47 x 32,4 cm.

N. inv. 37.685.

Fig. 287.

Questa piccola tavola raffigura la Madonna nell'atto di invocare a mani giunte il Bambino, dipinto nudo disteso in primo piano su un parapetto, e appoggiato con la schiena a un cuscino (si noti il chiasmo armonioso dei suoi piccoli arti). Alle spalle delle due figure trova posto san Giovannino, dipinto frontalmente a mani giunte anch'egli, con lo sguardo rivolto verso l'osservatore e dall'espressione del volto dolcemente pietosa, accentuata dalla leggera inclinazione del capo verso destra. Grazie alla fotografia e alle indicazioni reperite nella bibliografia si possono evidenziare alcuni aspetti relativi alla conservazione dell'opera. A seguito di una pulitura del 1969 il manto della Vergine fu dipinto di scuro per armonizzare lo stato frammentario della pittura originale (Hedberg 1980); in secondo luogo, bisogna osservare che il parapetto che funge da quinta prospettica è alquanto strano: esso si presenta assai semplice nella forma, e di colore neutro. Rispetto a quanto si vede nelle altre tavole del medesimo soggetto pare che abbia perso il caratteristico trattamento pittorico impiegato per fingere i preziosi marmi policromi. Il fondo d'oro presenta una *craquelure* fitta e continua al lato destro, ma nel complesso pare conservato in maniera decente, a tal punto che sono ancora godibili le decorazioni delle tre aureole. Nei carnati delle figure emerge in modo netto il disegno sottostante, evidentemente a causa di una pulitura troppo energica.

L'opera apparteneva nell'Ottocento alla collezione del prelato romano Marcello Massarenti, insieme alla quale fu acquistata a Roma da Henry Walters nel 1902. Nel catalogo Massarenti essa era assegnata a un ignoto pittore umbro: tale indicazione rimase nel catalogo americano fino al 1909 (Walters 1909). Nel 1922 l'opera fu ascrivita alla produzione di Antoniazio, ma non è dato conoscere chi abbia fornito l'*expertise* (Walters 1922); da qui in avanti il giudizio della critica si è assestato



nell'ambito del pittore romano, variando leggermente in merito alla qualità dell'opera. Autografa del pittore per Berenson (1932, 1936, e 1968), e per Van Marle (1934), secondo Zeri si trattava di un prodotto di bottega o di scuola da assegnare al 1500 circa (Zeri 1976). Noehles (1973) e Hedberg (1980) hanno concordato con tale lettura, mentre la Cavallaro (1992) ha optato per una copia tarda da Antoniazzo.

Quest'opera trova la sua migliore collocazione cronologica, al pari delle tavole "sorelle" del Pontificio Collegio Scozzese (fig. 284), del Petit Palais di Avignon (fig. 285), di quella già in collezione privata a Londra (fig. 286), del Norton Simon Museum (fig. 288), e del Fogg Museum (fig. 290), nell'ultimo decennio del secolo. I tratti somatici pinturicchieschi con cui è reso il Battista sono indicativi dello stile tardo di Antoniazzo, e sono perfettamente in linea con quanto espresso nelle forme del Cristo bambino delle pale di Capua (fig. 256), di Le Mans (fig. 263), dell'Appartamento Nobile pontificio (fig. 245) e di Viterbo (fig. 253). A ciò si aggiunge l'utilizzo, nelle teste della Vergine e del Bambino, dei medesimi disegni già impiegati per l'*Adorazione* di Palazzo Barberini (fig. 279).

#### Bibliografia:

Walters 1909, num. 685; Walters 1922, num. 685; Walters 1929, num. 685; Berenson *Indici* 1932, p. 25; Van Marle 1934, p. 278; Berenson *Indici* 1936, p. 22; Berenson *Indici* 1968, p. 14; Noehles 1973, num. 48 pp. 198-199; Zeri 1976, pp. 164-165; Hedberg 1980, num. 75 p. 212; Cavallaro 1992, num. 99 p. 240.

77. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Norton Simon Museum, Pasadena (California).

1490-1500 circa.

Tavola, 47,6 x 33,3 cm.

Inv. num. F.1965.1.057.P.

Fig. 288.

Esposizioni: Palm Beach 1949.

Questa tavola raffigura la Madonna con san Giovannino in adorazione del Bambino, dipinto nudo e appoggiato a due morbidi cuscini su un parapetto di color verde oliva. Il fondo oro è completamente perduto, al pari della punzonatura delle aureole, di cui resta qualche traccia in quella del Cristo. Il manto della Vergine appare assai sofferente, ma nel complesso sembra che i carnati non siano stati eccessivamente puliti. Il disegno impiegato, con varianti minime, è il medesimo delle tavole già a Londra (fig. 286), nel Walters Museum (fig. 287) e nel Fogg Museum (fig. 289).

L'opera faceva parte della collezione di Elisa Green Metcalf Radeke (1855-1931), presidente della Rhode Island School of Design dal 1913 al 1931, istituzione cui fu donata in punto di morte. Nel 1946 passò una prima volta all'asta a New York da Parke Bernet (31 gennaio, lotto 71), e una seconda nel 1965 dai Fratelli Duveen, che la vendettero alla Norton Simon Foundation. L'attribuzione ad Antoniazio risale al Berenson (1968), mentre la virata verso l'esecuzione di bottega spetta a Zeri (1976), con cui hanno concordato Hedberg (1980) e la Cavallaro (1992). Se messa a confronto con le tre tavole schedate che la precedono, si colgono certi limiti della stesura pittorica nel disegno delle figure e nella stereotipia delle espressioni facciali. Ciò nonostante la qualità dell'invenzione e della realizzazione è tra le più alte nel catalogo di Antoniazio dell'ultimo decennio del secolo.

Bibliografia:

Palm Beach 1949, num. 15; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Zeri 1976, p. 164; Hedberg 1980, num. 85 pp. 216-217; Cavallaro 1992, num. 100 pp. 240-241.

78. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino, due angeli, e Dio padre*, Fogg Museum, Cambridge (Massachusetts).

1490-1500 circa.

Tavola, 138,4 x 108 x 24,8 cm (intero); 49,9 x 35,9 cm (la sola tavola centrale).

Inv. num. 1924.23.

Fig. 290.

Esposizioni: Cambridge 1971; Wellesley 2011-13.

Quest'opera rappresenta allo stato attuale degli studi un *unicum* nella produzione di Antoniazio: nella complessa struttura architettonica della cornice è inserita la tavola centrale raffigurante la Madonna con san Giovannino in adorazione del Bambino, a sua volta incassata in una scatola prospettica dipinta, in cui ai lati due angeli a figura intera sbucano da due archi, mentre la colomba dello Spirito Santo plana al di sopra del gruppo divino. Nella lunetta del coronamento è dipinto Dio padre a mezzo busto al di qua di una mandorla di luce. Valutato nella sua interezza si direbbe quasi un ardito esperimento che rielabora le soluzioni dei tabernacoli romani di Mino da Fiesole, ad esempio quello oggi in Santa Maria in Trastevere, ma originariamente in Santa Maria sopra Minerva.<sup>448</sup> Dopo l'intensa pulitura della superficie, necessaria per liberare i ritocchi che avevano sfigurato, tra l'altro, il volto del san Giovannino, sono emersi con chiarezza i tratti disegnati del volto della Vergine, ma al contempo si sono perse le più leggere velature di colore dei carnati del Bambino nudo e del piccolo Battista. Rispetto alle tavole dello stesso soggetto già a Londra (fig. 286), nel Walters Museum (fig. 287) e nel Norton Simon Museum (fig. 288), qui è presente un paesaggio al di là delle figure, un motivo che è ripreso anche nella tavola dell'anonimo antoniazioesco già nel Worcester Art Museum (fig. 294).

---

<sup>448</sup> Per la destinazione originaria del tabernacolo di Santa Maria in Trastevere cfr. Caglioti 1988-89, p. 247.

La tavola fu donata nel 1899 al nascente Fogg Museum dalla vedova di William Hathaway Forbes (1840-1897); da una scheda di catalogo del 1919 siamo informati del precedente acquisto (inverificabile) avvenuto nel 1880 nel monastero di Tor de' Specchi, cui l'opera era stata donata da un membro della famiglia Torlonia.

Il riconoscimento ad Antoniazio è merito di Mason Perkins (1905), con cui si è mostrata concorde tutta la critica successiva, a eccezione della Cavallaro (1992), che ha pensato a una copia da un'opera di Antoniazio. Anche questa pittura, purtroppo rovinata dall'eccessiva pulitura, si inserisce all'interno dell'ampia produzione devozionale della bottega del pittore dell'ultimo decennio del secolo, quando il maestro si limita alla combinazione di disegni frutto della sua lunga attività, e qui nello specifico lascia uno dei suoi ultimi esempi di sensibilità verso i problemi di spazio e di prospettiva.

#### Bibliografia:

Mason Perkins 1905, p. 67; Venturi 1913, p. 286; Edgell 1919, num. 31 pp. 159-161; Edgell 1927 num. 31 pp. 159-161; Berenson, *Indici* 1932, p. 22; Van Marle 1934, p. 258; Negri Arnoldi 1965, p. 243; Berenson, *Indici* 1968, p. 14; Cambridge 1971, pp. 9-10; Noehles 1973, num. 46 pp. 197-198; Zeri 1976, p. 164; Hedberg 1980, num. 6 p. 158; Bowron 1990, p. 97 e num. 617 p. 316; Cavallaro 1992, num. 101 p. 241.

79. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, già Stoccolma, collezione Stenman.

1490-1500 circa.

Tavola, 68,58 x 49,53 cm.

Fig. 291.

Esposizioni: Stoccolma 1944; Londra 1968; Milano 1971; Milano 1991.

La tavola raffigura la Vergine e san Giovannino in adorazione del Bambino, nudo e seduto a braccia conserte. Lo schema compositivo combina i disegni impiegati, ad esempio, nella tavola del Norton Simon Museum per la Madonna e per il piccolo Battista (fig. 288), con quelli della tavola del Petit Palais per il Bambino (fig. 285). Il fondo oro è decorato con un complesso motivo floreale, e il parapetto è realizzato fingendo un marmo policromo, simile a quello della *Madonna col Bambino e san Giovannino* già a Londra (fig. 286). Dalle vecchie fotografie sembra che la superficie sia in parte ridipinta, specie nell'incarnato del Cristo e nel volto del Battista.<sup>449</sup> L'incertezza nel disegno delle figure e l'aria stanca e manierata fanno pensare a un'opera non troppo felice uscita dalla bottega del maestro, e comunque difficilmente assegnabile all'anonima produzione romana di fine secolo.

La tavola fu acquistata a Londra nel 1932 dal mercante d'arte finlandese Gösta Stenman (1888-1947), che la concesse per l'esposizione svedese del 1944. Fu in quell'occasione restituita ad Antoniazio da Osvald Sirén (1945), ma la critica successiva si è orientata meno entusiasticamente in direzione della sua bottega (Noehles 1973, Zeri 1976, Hedberg 1980 e Cavallaro 1992). Forse a causa della mediocre qualità è passata più volte all'asta, e attualmente non è rintracciabile. Da Stenman fu venduta alla collezione Norberg di Stoccolma; successivamente il 27 marzo 1968 passò da Sotheby's a Londra, e per due volte da Finarte a Milano, nel 1971 e di nuovo nel 1991.

---

<sup>449</sup> Nella Fototeca Berenson si conservano due foto dell'opera: la num. 120261 (all'incirca degli anni dell'esposizione svedese) e la num. 120262 (successiva al passaggio londinese del 1968).

Bibliografia:

Stoccolma 1944, num. 43; Sirén 1945, p. 5; Olsen 1961, p. 36; Londra 1968, num. 118; Milano 1971, num. 21 p. 50; Noheles 1973, num. 52a p. 201; Zeri 1976, p. 165; Hedberg 1980, num. 110 p. 228; Milano 1991, num. 149; Cavallaro 1992, num. 107 p. 243.

80. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Palais des Beaux-Arts, Lille.

1490-1500 circa.

Tavola, 49 x 34 cm.

Inv. num. P 796.

Fig. 293.

Esposizioni: Valenciennes 1918; Parigi 1956.

La tavola raffigura la Madonna e san Giovannino in adorazione del Cristo benedicente, dipinto appoggiato a due morbidi cuscini su un parapetto di pietra. Il disegno è il medesimo impiegato per le tavole già a Londra (fig. 286), nel Walters Museum (fig. 287) e nel Norton Simon Museum (fig. 288). Sembra meno convincente il riferimento proposto dalla Noheles (1973) alla *Madonna col Bambino e san Giovannino* del Fogg Museum (fig. 290). Da quel che si può capire sulla foto, pare che i carnati delle tre figure siano stati ritoccati, verosimilmente a seguito di una pulitura assai spinta, come si nota osservando la testa del Cristo (si guardi, tra l'altro, alle spettinate ciocche di capelli sulla tempia sinistra della Vergine).

L'opera fu acquistata dal museo di Lille nel 1878 (nel verso della tavola è presente un cartiglio che ne ricorda l'acquisto dalla collezione Salomon di Valenciennes), e fu catalogata inizialmente come un prodotto di scuola umbra di fine Quattrocento (*Catalogo del Museo di Lille* 1893, benché alla mostra di Valenciennes del 1918 passasse come cosa fiorentina verso il 1500). Il primo riconoscimento ad Antoniazio si deve forse al Berenson, che la inserì negli *Indici* del 1909, oppure al Benoit, che stilò, sempre nel 1909, il nuovo catalogo del museo, dove pure compare il nome del maestro. Successivamente è stata confermata all'Aquila da Van Marle (1934) e da Laclotte (in Parigi 1956). La Noehles (1973), Zeri (1976), Hedberg (1980) e la Cavallaro (1992) l'hanno ritenuta un prodotto di bottega.



Bibliografia:

Lenglart 1893, num. 992 p. 335; *Catalogo del Museo di Lille* 1909, pp. 533-534; Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Valenciennes 1918, num. 448, p. 81; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 279; scheda di Lacotte in Parigi 1956, num. 45 p. 31; Noehles 1973, num. 47 p. 198; Zeri 1976, p. 164; Hedberg 1980, num. 82 p. 215; Cavallaro 1992, num. 98 p. 240.

81. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, già New York, asta Schwerin.

1490-1500 circa.

Tavola, 49 x 34 cm.

Fig. 289.

Esposizioni: New York 1946

La tavola deriva dal fortunato modello impiegato per quella già in collezione privata londinese (fig. 286) e per quella del museo di Lille (fig 293). È stata battuta all'asta da Parke Bernet a New York nel 1946, e da allora risulta dispersa.

Fu resa nota dalla Noehles nel 1973. Da Hedberg (1980) è stata assegnata alla bottega del maestro, e la Cavallaro (1992) ne ha ben rimarcato la derivazione dalla tavola londinese.

Bibliografia:

New York 1946, num. 71; Noehles 1973, num. 52 p. 200; Hedberg 1980, num. 111a p. 228; Cavallaro 1992, num. 102 p. 241.

82. Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore* (centrale), *i santi Giovanni Battista e Pietro* (laterali interni), *i santi Giovanni Evangelista e Colomba di Sens* (laterali esterni), Museo del Prado, Madrid.

1491-95 circa.

Tempera su tavola, 87 x 62 cm (centrale), 94 x 35 cm (ciascun laterale).

Inv. num. 7097 (già 577a).

Iscrizioni: SPETIOSVS FORMA PRE FILIIS HOMINUM (nella fascia al di sotto della coperta del Salvatore); ECCE AGNVS DEI (nel cartiglio del Battista); TV ES CHRISTVS FILIVS DEI VIVI (nel cartiglio del san Pietro); DEO GRATIA (nel bordo rosso degli stemmi negli scomparti del Battista e dell'Evangelista).

Figg. 267-268.

Esposizioni: Prado 2004.

Il trittico raffigura nello scomparto centrale il busto del Salvatore collocato al di sopra di una mensa d'altare, secondo l'iconografia comunemente impiegata tra XIV e XV secolo per le copie dell'*Acheropita* del Sancta Sanctorum al Laterano in rapporto con la confraternita dei Raccomandati del Salvatore. In questo specifico caso spicca il paliotto riccamente ornato, alla sommità del quale, in un'elegante bordura di colore scuro, è iscritto il secondo verso del salmo 45 (44), in cui si celebra la bellezza del Figlio di Dio.<sup>450</sup> Nello sportello di sinistra sono dipinti all'interno san Giovanni Battista e all'esterno san Giovanni Evangelista; in quello di destra, nel medesimo ordine, san Pietro e santa Colomba di Sens, quest'ultima confusa con sant'Eufemia da Kaftal (1965) e da Hedberg (1980). Si noti infine l'abile quanto semplice artificio prospettico per cui i piani d'appoggio delle figure nei due laterali esterni fingono un gradino, davanti al quale è dipinto lo stemma del committente in maniera bidimensionale.

Grazie a una fotografia dell'archivio di Joaquín Ruiz-Vernacci (1892-1975) conosciamo lo stato di conservazione dell'opera negli anni in cui fu esposta nel

---

<sup>450</sup> Per un'esegesi del verso si veda Ravasi 1993, I, pp. 795-818, e in particolare le pp. 803-808.

Museo Archeologico di Madrid (1910-17): allora la tavola centrale aveva ancora la cornice con i cardini a cui erano agganciate le due ante laterali.<sup>451</sup> Inoltre nella vecchia foto si nota bene la fenditura che attraversa la tavola del Salvatore lungo tutta la sua lunghezza nella parte destra, così come la spaccatura che interessa il pannello del san Pietro, evidentemente dovuta al movimento delle assi che ne formano il supporto. Oggi le due fenditure sono ancora ben riconoscibili nonostante l'intervento conservativo sulla superficie. È stata tolta la cornice, le tavole sono state separate, e sono stati cancellati sia il numero 134 presente all'angolo in basso a destra della tavola centrale, che si riferisce all'inventariazione del pezzo nel Museo Archeologico (Bernardini 1915), sia il numero 1365 all'angolo in basso a destra della tavola del san Pietro, il quale rimanda alla precedente collocazione nel Museo della Trinidad.<sup>452</sup>

Il trittico era indicato quale opera anonima del primo terzo del XVI secolo da Gregorio Cruzada-Villaamil (1865), ma pochi anni dopo Crowe e Cavalcaselle (1871), nell'edizione tedesca della *New History of painting*, lo ricondussero nell'orbita di Fiorenzo di Lorenzo, seguiti dal Weber (1904). Si deve a Schmarsow (1911) la corretta assegnazione ad Antoniazio Romano, attraverso una lucida lettura stilistica che mise in evidenza le influenze umbre presenti nell'opera, significativamente accostata all'*Annunciazione* di Santa Maria sopra Minerva (fig. 356). Da qui in avanti il trittico è rimasto costantemente nel catalogo del pittore, oscillando tra la piena autografia (Berenson 1932, Tormo 1943, Negri Arnoldi 1965, Noehles 1973, Cavallaro 1992, Paolucci 1992) e l'impiego della bottega (Longhi 1927, Toesca 1968, Hedberg 1980). Per la datazione, se si eccettua l'ipotesi di Negri Arnoldi di

---

<sup>451</sup> Madrid, Fototeca del Patrimonio Histórico, *Archivo Ruiz-Vernacci*, num. 21579.

<sup>452</sup> Per le foto più antiche dell'opera si consideri anche Cavallaro 1992, fig. 58 p. 339: vi sono raffigurati i laterali esterni, e bisogna evidenziare che al di sopra del san Giovanni Evangelista si trova dipinto il numero 1685, riconducibile a un'inventariazione che purtroppo non sono riuscito a rintracciare. Al contempo il pannello della santa Colomba presenta un vistoso scasso di forma quadrata quasi a metà della sua lunghezza: sembrerebbe l'alloggiamento per una serratura o per qualcosa di simile, poi rimossa. Attualmente la lacuna è tamponata e mimetizzata col fondo oro. La foto 56 a p. 338 è invece diversa da quella Ruiz-Vernacci, dal momento che nel lato superiore della cornice del Cristo è aggiunto il cartellino con il numero 577a, segno che l'opera era già stata inventariata dal Prado.

assegnare l'opera al 1486, gli studiosi sono concordi nel circoscriverla all'ultimo decennio del secolo, con variazioni tra la prima e la seconda metà. Prima di proseguire oltre nell'analisi stilistica dell'opera, è bene ricostruire brevemente le vicende storiche del trittico dalla seconda metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento.

Dal 1865 al 1910 l'opera fece parte della collezione di pittura del nascente Museo della Trinidad, l'istituzione che aveva l'obiettivo (risolto solo con la nascita del Prado) di valorizzare l'enorme patrimonio artistico incamerato dal governo centrale spagnolo a seguito della *desamortización* di Mendizábal.<sup>453</sup> Dal 1910 al 1917 passò nel Museo Archeologico di Madrid, per poi trovare finalmente posto nel Prado.<sup>454</sup> L'ipotesi che l'opera provenga dall'Italia, e più precisamente dalla chiesa romana di San Giacomo degli Spagnoli, risale a un intervento di Elias Tormo (1943), e da lì in avanti si è continuato a soppesarla come la più probabile, anche perché nei depositi del Prado si conserva un lacerto d'affresco antoniazzesco proveniente con buona verosimiglianza proprio da San Giacomo (fig. 247): si è così ritenuto che entrambe le opere facessero parte di una stessa spedizione partita per la Spagna. In realtà, se consideriamo gli eventi cruciali del 1836-37, è altrettanto possibile che l'opera sia stata espropriata da un monastero o da un convento spagnoli cui era stata destinata *ab origine*, e in tal senso troverebbe un riscontro positivo la presenza di santa Colomba di Sens, la cui venerazione è assai diffusa nella Spagna del Nord, soprattutto nella regione geografica storicamente corrispondente ai regni di Navarra, di Castiglia e di León.

---

<sup>453</sup> Si tratta dei decreti dell'8 marzo 1836 e del 29 luglio 1837 con i quali si ordinò la soppressione degli ordini monastici e conventuali maschili e femminili su tutto il territorio spagnolo. I beni di interesse storico-artistico provenienti da tali edifici furono così venduti, trasferiti altrove, o incamerati dallo Stato spagnolo e depositati presso l'Academia de Bellas Artes de San Fernando, in attesa che si trovasse un luogo adatto per l'esposizione. Cfr., tra i vari contributi, Antigüedad del Castillo-Olivares 1998, pp. 367-396.

<sup>454</sup> Il passaggio al Museo Archeologico risale al 14 ottobre 1869, mentre l'entrata nella collezione del Prado, fortemente voluta dal direttore di allora José Villegas, si deve al regio decreto del 23 giugno 1917: cfr. De Madrazo 1920, num. 577a p. 66.

Il trittico in questione presenta molteplici aspetti da analizzare dal punto di vista dello stile, dal momento che si colloca nel punto di passaggio nella pittura del maestro da forme ancora pienamente impiegate nel nono decennio del secolo, ad altre più morbide e delicate del successivo. L'opera è uno dei vertici della produzione del pittore, e fu certamente una commissione dal costo notevole, a giudicare dall'impiego massiccio della foglia d'oro: a ben vedere, questa tavola è una delle più preziose realizzate nella bottega di Antoniazio. Si noti la costruzione del panneggio del san Pietro attraverso complesse spezzature, le quali rimandano, tra l'altro, a quanto ancora visibile nel san Paolo della pala di Palazzo Barberini proveniente da Poggio Nativo (fig. 239); oppure l'ampio rigonfiamento del manto dell'Evangelista all'altezza della coscia sinistra: esso è condotto su disegni impiegati per la figura del san Pietro del ciborio di Urbano V in Laterano (fig. 179), o per la santa Caterina d'Alessandria della tavola destinata alla Cappella Costa in Santa Maria del Popolo (fig. 209). Il volto del san Pietro presenta inoltre una chiara affinità con la testa del medesimo santo della *Pala degli uditori di Rota* (fig. 245). Questi aspetti vanno però accordati con altri stilemi che parlano dell'inizio di una nuova fase nella pittura di Antoniazio: mi riferisco alla rotondità e alla delicata idealizzazione delle teste del san Giovanni Battista, dell'Evangelista e di santa Colomba, e all'addolcimento degli occhielli nelle pieghe del manto dell'Evangelista. Tale propensione contrasta con quanto si vede nel san Pietro, e rende manifesto il passaggio di Antoniazio dalle forme ancora basate sulla lezione melozzesa e verrocchiesca dei pittori sistini, a quelle pienamente pinturicchiesche di fine secolo, che hanno nell'*Annunciazione Torquemada* della Minerva uno degli ultimi sommi esempi (fig. 356).

#### Bibliografia:

Cruzada-Villaamil 1865, num. 1685 p. 209; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 169; Weber 1904, p. 145; Alvarez-Ossorio 1910, p. 59; Schmarsow 1911, pp. 118-119; Floriano 1914, pp. 7-10; Longhi 1927, n. 13 p. 256; Bernardini 1915, p. 217; Berenson, *Indici*, 1932, p. 26; Sánchez-Cantón 1933, p. 18; Van Marle 1934, n. 1 p. 279; Sánchez-Cantón 1942, pp. 17-18; Tormo 1943, p. 189; Kaftal 1965, num. 129, coll. 409-410; Negri Arnoldi 1965, p. 237; De Montesa 1963-67, pp. 83-84; Toesca 1968, p. 64;

Noehles 1973, num. 14 pp. 173-174; Hedberg 1980, num. 20 pp. 168-169; Cavallaro 1984, p. 344; Orihuela 1991, num. 1685 p. 43; Cavallaro 1992, p. 97 e num. 25 p. 200; Paolucci 1992, num. 40 p. 130; Falomir 1999, cat. 7097 pp. 80-81; Condorelli 2004, p. 264; Prado 2004, p. 144; Cavallaro 2013, p. 29 e nn. 60-61 p. 46.

83. Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, già Carpi, collezione Carlo Alberto Foresti.

1490-1500 circa.

Tavola, 44 x 32 cm.

Fig. 269.

Questa tavola, all'apparenza di grande qualità, uscì dalla bottega di Antoniazio verosimilmente nel corso dell'ultimo decennio del secolo. Raffigura il busto del Salvatore, e nel 1942 si trovava a Carpi nella collezione di Carlo Alberto Foresti; da allora se ne sono perse le tracce.<sup>455</sup> L'opera non figura infatti tra quelle della medesima raccolta confluite successivamente nella collezione di Umberto Severi, né tra quelle che attualmente fanno parte del Museo Civico di Carpi.<sup>456</sup>

Per quello che si può appurare da una foto Zeri, la superficie pittorica è in uno stato di conservazione più che discreto: nel volto del Cristo sembra ancora di poter percepire la morbidezza del modellato, e la volumetria resa attraverso un leggero gioco di luci e di ombre che ne definisce i lineamenti non certo delicati. Sopravvivono i sottili tocchi di pennello con cui il pittore ha reso i singoli crini di capelli arricciati e ricadenti sulle spalle, perfettamente somiglianti a quanto realizzato nella tavola centrale del *Trittico del Salvatore* del Prado (fig. 268). La punzonatura dell'aureola ha un disegno complesso e ben più articolato di quello della tavola passata all'asta a Venezia (fig. 270), e questo dovrebbe bastare a far cadere l'ipotesi che si tratti della medesima opera (né le foglie d'oro del nimbo hanno la stessa crettatura dell'altro esemplare). L'alternanza dei punzoni, inoltre, è molto vicina a quanto realizzato per l'aureola della *Madonna col Bambino* del Museo Civico di Viterbo (fig. 253). Infine, il colore scuro (nero?) del fondo potrebbe non essere originale: sembra infatti ridipinto forse per coprire l'assottigliamento o la perdita del fondo oro.

---

<sup>455</sup> Quest'informazione si ricava da una fotografia in possesso di Federico Zeri, e ora nella fototeca della Fondazione Zeri (num. 54961). Nel verso della foto troviamo, oltre alle misure, anche l'indicazione anonima di una precedente attribuzione a Melozzo da Forlì.

<sup>456</sup> L'opera non è discussa né in Bentini 1991, né in Rossi 2004.



84. Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, già Venezia, asta Finarte-Semenzato, 17 aprile 2005.

1490-1500 circa.

Tavola, 44,5 x 34,5 cm.

Fig. 270.

Esposizioni: Venezia 2005.

Questa tavola raffigurante il busto del Salvatore è stata venduta all'asta a Venezia nel 2005, e attualmente è irrintracciabile. Nella scheda che correda il catalogo Finarte-Semenzato l'iconografia è stata erroneamente interpretata quale "Volto Santo". Si tratta più propriamente del busto del Salvatore, cioè della derivazione dalla tavola acheropita dell'oratorio del Sancta Sanctorum al Laterano. È possibile che l'opera, come quella già a Carpi in collezione Foresti (fig. 269), oppure come il *Trittico del Salvatore* del Prado (fig. 268), fosse destinata alla devozione privata di un confratello della confraternita romana dei Raccomandati.

Lo stato di conservazione è pietoso: l'intera superficie appare vittima di un'eccessiva pulitura che ha comportato la perdita delle velature di colore più sottili, proprio quelle attraverso cui Antoniazio riusciva a restituire la morbidezza dei carnati. La massa di capelli del Cristo ha perso completamente il modellato, così come perduti sono i sottili e singoli crini che risaltavano nel folto della chioma; anche la barba bifida resta solo un ricordo sbiadito. Il fondo oro sembra conservato discretamente, benché tutta la superficie sia percorsa da una fitta crettatura orizzontale. Rispetto all'esemplare già Foresti, qui la punzonatura è meno variata e complessivamente più povera.

Bibliografia:

Venezia 2005, num. 29.

85. Bottega di Antoniazzo Romano (Marcantonio Aquili?), *Busto del Salvatore*, Museo Catedralicio, Segorbe.

1500-1510 circa.

Tecnica mista su tavola, 42 x 33 cm.

Inv. num. 33.

Fig. 271.

Questa tavola, che ha ancora la cornice originale e il fondo oro in discrete condizioni, raffigura il busto del Salvatore secondo il modello consacrato nel pannello centrale del *Trittico del Salvatore* del Prado (fig. 268), e ripetuto nelle tavole in collezione privata a Carpi e già sul mercato antiquario a Venezia nel 2005 (figg. 269 e 270). Con queste ultime due opere condivide le misure, pressoché identiche (la punzonatura dell'aureola è però diversa, condotta su un disegno assai semplice). Il chiaroscuro molto marcato nelle guance mi fa pensare che la peluria sia stata ravvivata in un momento successivo, specie se si confronta con quella degli altri tre esemplari.

L'attribuzione alla bottega di Antoniazzo si deve a José Gómez Frechina (2003); in precedenza l'opera era stata assegnata a un anonimo italiano degli inizi del XVI secolo nel catalogo del 1988 del museo della Cattedrale di Segorbe (entrambe le notizie sono in Culebras-Montins-Montolio i Toran 2006).

Rispetto agli altri due *busti del Salvatore* usciti dalla bottega di Antoniazzo, questo sembra una versione più stanca, tanto nel colore piatto e secco dell'incarnato, quanto nei tratti somari con cui sono delineati gli occhi e gli archi delle sopracciglie. Il trattamento pittorico si avvicina molto allo stile del figlio Marcantonio del *Trittico della Resurrezione* di Rieti (fig. 387): il confronto migliore credo che sia con il volto del san Lorenzo, motivo per cui non escludo che egli abbia messo mano alla realizzazione di questa tavoletta.

#### Bibliografia:

Culebras-Montins-Montolio i Toran 2006, num. 33 p. 74 (con bibliografia precedente); Gómez-Frechina in Firenze 2007, pp. 42 e 164.

86. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, già Firenze, collezione Loeser.

1490-1500 circa.

Tavola, 57 x 40 cm.

Fig. 299.

Esposizioni: Siena 1904; Londra 1959<sup>b</sup>.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. La tavola, da ciò che possiamo intendere dalle vecchie fotografie, presenta estese ridipinture, ma nel complesso le figure sono ben leggibili e di discreta qualità. Il fondo, verosimilmente dorato, è stato ricoperto da una stesura scura in cui sono stati dipinti motivi floreali, a imitazione delle ricorrenti decorazioni a *estofado* eseguite dalla bottega antoniazzesca; le aureole dei due personaggi sembrano anch'esse ridipinte, ma se ne scorge ancora la punzonatura sottostante. I danni maggiori si hanno nel bordo inferiore della tavola, dove sono chiaramente ritoccati tutto il manto e la tunica della Madonna. Nella Fototeca Berenson dei Tatti, infine, si conservano due fotografie in cui l'opera appare montata in altrettante diverse cornici.<sup>457</sup>

La tavola fu presentata all'esposizione senese del 1904 (sala XXXV, num. 2) come opera di maniera del Pinturicchio: era allora di proprietà di Charles Loeser (1864-1928), che l'aveva acquistata a Firenze nel 1895 per 300 lire.<sup>458</sup> Successivamente finì all'asta, insieme al resto della sua collezione, nella vendita londinese di Sotheby's del 9 dicembre 1959 (lotto 1). Attualmente risulta dispersa.

---

<sup>457</sup> Fototeca Berenson, num. 120251 (con la cornice in stile dalle ampie volute floreali), e num. 120243 (si tratta della medesima fotografia pubblicata anche in Cavallaro 1992, fig. 105 p. 372).

<sup>458</sup> Quest'interessante informazione circa l'anno di acquisto e circa il prezzo si ricava dagli appunti stesi nel verso della già citata fotografia Berenson num. 120243, da cui trascrivo: "Pinturicchio (or pupil), bought Florence 1895, for lire 300".

Nel contributo in cui pubblicava la copia della *Madonna del Popolo* del Museo di Montefalco (fig. 322), Corrado Ricci appoggiò l'idea che la tavola Loeser fosse la copia di un originale del Pinturicchio. Si deve a Longhi (1927) il riconoscimento in essa della mano di Antoniazio, con una datazione al 1490 circa, seguito in ciò da Van Marle (1934) e da Zeri (in Hedberg 1980). Nei giudizi della critica si colgono tuttavia differenti sfumature nella valutazione della qualità: secondo Hedberg (1980) si trattava di un originale del pittore verso il 1475-80, e per la Noehles (1973) era una tarda copia di bottega, mentre la Cavallaro ha scritto di un prodotto della cerchia antoniazzesca verso il 1475 (1984, 1992 e 2013). Todini (1989) e Paolucci (1992), infine, sono ritornati all'idea longhiana, assegnando l'opera al maestro in persona.

Diversamente dalle altre copie della *Madonna del Popolo* eseguite tra gli anni novanta del Quattrocento e i primissimi anni del Cinquecento, la testa della Vergine è condotta su un disegno le cui prime occorrenze risalgono a più di un decennio prima: essa va infatti confrontata con la *Madonna col Bambino e il committente* del Museum of Fine Arts di Houston (fig. 104). Ciò non contraddice tuttavia la collocazione dell'opera alla fine del secolo: e basti il confronto tra il Cristo bambino e il medesimo soggetto della tavola del convento della Madre de Dios di Siviglia (fig. 314).

#### Bibliografia:

Siena 1904, num. 2 p. 341; Ricci 1924, p. 98; Longhi 1927, p. 256; Van Marle 1934, p. 247; Londra 1959<sup>b</sup>, num. 1 p. 3; Noehles 1973, num. 78 pp. 224-225; Hedberg 1980, num. 71 pp. 210-211; Cavallaro 1984, p. 346; Todini 1989, I, p. 290; Cavallaro 1992, num. 46 pp. 216-217; Paolucci 1992, num. 36 p. 126; Cavallaro 2013, p. 29.

87. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, chiesa di Santa Lucia del Gonfalone, Roma.

1490-1500 circa.

Tavola, 70 x 90 cm.

Fig. 300.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. La tavola si presenta in condizioni conservative mediocri: una fenditura l'attraversa per tutta la sua lunghezza, ed è ben individuabile all'altezza della spalla sinistra della Vergine (sembrerebbe dovuta al disassamento di una delle tavole che formano il supporto). Il manto della Vergine pare ridipinto, così come ridipinti sono i volti delle due figure (si notino in particolar modo le ciocche aggiunte al Bambino sulla tempia destra). Il fondale è stato coperto da un grezzo motivo floreale, tale che risulta impossibile capire se sia ancora presente il fondo oro usuale per le copie su tavola della *Madonna del Popolo* uscite dalla bottega del pittore.

Documentata *ab antiquo* nella chiesa di Santa Lucia del Gonfalone, si trova presso l'altar maggiore con certezza dal XIX secolo, quando Luigi Ruggieri (1866) scrisse che, per essere inserita nella nuova architettura di Giuseppe Riminaldi (De Mambro-Santos 2001), essa fu accorciata nelle dimensioni. In quel tempo era decorata con una coperta d'argento, oggi scomparsa. Ancora dal Ruggieri ricaviamo la notizia che fin dal 1511 l'altar maggiore della chiesa era dedicato alla Vergine Madre di Dio e a Santa Lucia: si può allora supporre che la tavola fosse stata pensata espressamente per quella collocazione, ma purtroppo ciò non è verificabile. Un'altra notizia, questa volta relativa all'altare settecentesco, si ricava da Scarfone (1979, p. 10): esso era stato realizzato da Innocenzo Spinazzi e Ferdinando Lisandrò, e consisteva in un'ampia raggiera con angioletti svolazzanti, i quali verosimilmente attorniavano la *Madonna col Bambino*.

In questa sede si può correggere un errore storiografico che risale al Riminaldi, il quale assegnò la *Madonna col Bambino* a Giovan Battista Montani: in realtà costui era il falegname che il 15 ottobre 1580 fu incaricato dalla confraternita del Gonfalone di

realizzare la nuova cornice di legno per l'altar maggiore (forse destinato a contenere proprio la tavola in questione).<sup>459</sup>

Santa Lucia Nuova (o del Gonfalone) fu edificata tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo; a partire dal 1486, per volere di Innocenzo VIII, divenne ufficialmente la sede delle cinque confraternite riunitesi nel Gonfalone, e, a seguito dell'inondazione del 1495, cominciò la nuova fase edilizia, conclusasi nel 1511 con la consacrazione della nuova chiesa (Wisch-Newbigin 2013, pp. 13 e 109). Nel 1498 Antoniazio ricevette un pagamento per dorare due angeli portacandele per l'altar maggiore: è possibile che in quel giro di anni egli provvedesse alla copia della *Madonna del Popolo* (Wisch-Newbigin 2013, p. 113). Ciò tuttavia rimane nel campo della pura speculazione, per cui vale la generica assegnazione della tavola all'ultimo decennio del secolo, o agli inizi del successivo.

---

<sup>459</sup> L'attuale segnatura del documento si ricava da Pagano 1990, p. 237. ASV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 705, c. 22: "Indictione nona, mensis Octobris, die XV, 1580, pontificatus Gregorii XIII anno eius nono. Obligatio ad conficiendum quattrum factum per magistrum Baptistam fabrum lignarium ad favorem venerabilis archiconfraternitatis Gonfalonis. In presentia mei Evangeliste de Ciccarellis notarii, personaliter constitutus magister Baptista quondam Michelisangeli Montani, faber lignarius apud Curiam de Sabellis, qui sponte promisit venerabili archiconfraternitati Confalonis licet absentis ac magnificis dominis Dominico Antonio dicte sodalitatatis custodem, domino Cesare de Incoronatis, et domino Johanne Baptista Gannetto camerario, meque notario presentibus, idest conficere, sive confici facere, quoddam quattrum in altare maiori ecclesie Sante Lucie dicte sodalitatatis, sub designo pene me notarium dimisso, prout in eo, cum pactis infrascriptis, videlicet: che detto quatro habbia da essere di noce bona et recipiente, e stagionato, et che le quattro colonne ch'andaranno in detto quatro debbiano essere scandellate da alto et basso; che detto quatro sia d'altezza corrispondente alla larghezza del disegno contenuto in esso; che il detto quatro non s'intenda che detto maestro Battista sia obligato di fare li doi angeli che sono fora dalle bande del detto quatro, nemeno il tabernaculo del Sanctissimo Sacramento, sì come in detto disegno; che detto quatro sia dall'altare in su, eccetto dalle bande, quale sia da alto et basso; che li putti ch'andranno di sopra al quatro che tengono l'altare debbiano esser de tiglio bono e recipiente, allì quali si habbia da dare il colore de noce in modo che se possa indorare; che detto maestro Battista debbia far detto quatro nell'oratorio di essa compagnia; che detto quatro debbia essere ben fatto e ben lavorato; che in evento nel quale non paresse a detta compagnia et deputati detto quatro essere fatto bene et recipiente, si debbia eleggere doi huomini ad effecto de vedere si detto quatro sia bene o mal fatto [...]".

Al di là della recente quanto inverosimile assegnazione a Livio Agresti (De Mambro-Santos 2001), l'opera è stata ricondotta alla bottega di Antoniazio Romano da Okkonen (1910), e di seguito da tutta la bibliografia (Venturi 1913, Galassi-Paluzzi 1928, Galassi-Paluzzi-Salerno 1966, Noehles 1973, Hedberg 1980, Cavallaro 1984, 1992 e 2013), con una datazione alla metà dell'ottavo decennio. È recentissima la proposta di vedervi all'opera, su cartone del maestro, Pancrazio Jacovetti da Calvi (Santolini 2000 e 2001).

#### Bibliografia:

Bombelli 1792, IV, p. 57; Ruggeri 1866, pp. 163-164; Okkonen 1910, p. 53; Venturi 1913, p. 286; Galassi Paluzzi 1928, p. 413; Galassi Paluzzi-Salerno, p. 334; Noehles 1973, num. 81a p. 227; Scarfone 1979, pp. 5-14; Hedberg 1980, num. 89 pp. 218-219; Cavallaro 1984, p. 346; Cavallaro 1992, num. 46 pp. 216-217; Pagano 1990, p. 237 num. 705; Santolini 2000, pp. 80-83; De Mambro-Santos 2001, p. 47; Santolini 2001, pp. 61-62; Cavallaro 2013, p. 28.

88. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo, il busto del Salvatore e la Veronica*, già Ancona, cattedrale di San Ciriaco, Cappella Benincasa.

1490-1502 circa.

Tavola, 110 x 75 cm (centrale), 109 x 68 cm (ciascun laterale).

Figg. 274 e 307.

L'opera, distrutta durante i bombardamenti del 1944, presentava nello scomparto centrale una copia dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. Nello sportello sinistro era dipinto il busto di Cristo secondo l'iconografia propria della confraternita dei Raccomandati del Salvatore del Sancta Sanctorum, e in quello destro era invece una copia della reliquia della *Veronica*. Al di sotto delle due immagini del Cristo, infine, erano gli stemmi del committente Benincasa dei Benincasa.

Il trittico, analizzato nel suo complesso, denuncia chiaramente la provenienza dalla bottega di Antoniazio Romano, come già è stato evidenziato da Hedberg (1980) e dalla Cavallaro (1992 e 2013), ma in relazione alla sola tavola centrale.<sup>460</sup> Entrambi, infatti, non ne conoscevano la collocazione, e si sono basati sulla sola fotografia della *Madonna col Bambino* conservata nella Witt Library, in cui è ancor oggi indicata come *homeless*.<sup>461</sup> Data la perdita irrimediabile dell'opera, non ci si può spingere troppo in là nella valutazione della pittura, ma bisogna quantomeno evidenziare che il pannello della *Veronica* sembra decurtato di qualche centimetro nel suo lato destro. È inoltre molto curiosa la forma della tavola centrale: il distaccamento dei listelli di legno nel lato superiore e inferiore mostra una tipologia

---

<sup>460</sup> Sandro Santolini (in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000 e Santolini 2001) ha inserito l'opera all'interno del gruppo di copie della *Madonna del Popolo* eseguite a suo giudizio da Pancrazio Jacovetti.

<sup>461</sup> La foto londinese fa parte della stessa campagna fotografica in cui sono documentate le due ante, e tale materiale si conserva ancor oggi nel Gabinetto Fotografico Nazionale. Si tratta, nello specifico, dei negativi C2248 (le ante), C3249 (la tavola centrale) e C2634 (di cui una copia è anche nella fototeca della Biblioteca Hertziana, num. 100942), che mostra il solo scomparto centrale del trittico, appeso insieme ad altre pitture a una parete della chiesa.



di assemblamento del supporto diversa dalla procedura della bottega del pittore, in cui solitamente le assi erano connesse in verticale. Si potrebbe pensare a una riduzione di dimensioni della tavola e a un successivo ingrandimento (con ripunzonatura delle aureole), ma tutto ciò resta nel campo della pura speculazione.

Fino ai bombardamenti alleati l'opera si trovava nella sua collocazione originaria, cioè nella Cappella della Madonna delle Grazie del vescovo Benincasa dei Benincasa (1484-1502). A Matteo Mazzalupi (2008, cui si rimanda per la bibliografia relativa alla cattedrale di San Ciriaco e per le notizie biografiche sul Benincasa) si deve l'aver fatto chiarezza sulle vicende storiche del trittico e sulla committenza. Grazie alle ricerche archivistiche dello studioso ora sappiamo che la costruzione della cappella era già iniziata nel 1490, che proseguiva nel 1495, e che vi era presente un'iscrizione che ricordava espressamente la dedica del vescovo alla Vergine Madre di Dio (n. 76 p. 242).

Rispetto al pannello centrale, che mostra nella figura del Bambino una certa somiglianza con la tavola di Siviglia (fig. 314), i due laterali denunciano chiaramente l'esecuzione da parte di un collaboratore poco dotato (o svogliato), specie se si confronta la fattura del busto di Cristo con gli esemplari già a Carpi e sul mercato antiquario nel 2005 (figg. 269 e 270).

#### Bibliografia:

Hedberg 1980, num. 108 p. 227; Cavallaro 1992, num. 51 p. 218; Santolini in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 80-83; Santolini 2001, pp. 61-62; Mazzalupi 2008, p. 229 e n. 76 p. 242; Cavallaro 2013, n. 53 p. 46.

89. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, Cappella Gormaz, cattedrale di San Giovenale, Narni.

1498-*ante* 1512.

Tavola, 100 x 80 cm.

Fig. 308.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. Si conserva con la sua cornice originale presso l'altare marmoreo realizzato appositamente per la cappella funebre del vescovo Pedro Gormaz (1498-1515). L'incorniciatura lignea con festoni di frutta e due angeli che incoronano l'immagine dovrebbe risalire ai lavori di ristrutturazione dell'intero ambiente voluti dal Capitolo della Cattedrale tra Seicento e Settecento (Eroli 1898). Dall'iscrizione posta nello zoccolo, infine, sappiamo che il vescovo Pedro Gormaz completò i lavori al sacello nel 1512, per cui bisognerà assumere questo termine di massima per l'esecuzione della tavola, che tuttavia trova la sua migliore collocazione cronologica tra l'ultimo decennio del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento.

La *Madonna del Popolo* è ricoperta da uno strato di sudiciume che tuttavia non impedisce di coglierne l'alta qualità, sebbene la superficie sia per gran parte intaccata dai fori di sfarfallio dei tarli. Il fondo oro è certamente ridipinto, al pari del manto della Vergine e il volto del Bambino, ma nel complesso la figurazione sottostante pare integra. Per la storia della cappella e del suo patronato bisogna riandare alle notizie raccolte dall'erudito narnese Giovanni Eroli (1898), al quale si rifanno gli sparuti contributi successivi su questo sacello e sulla *Madonna col Bambino* custodita al suo interno (Matris 1998; Porrazzini 2007). Quest'ultima è stata ricondotta all'attività di Pancrazio Jacovetti da Calvi da Sandro Santolini (2000 e 2001) con una datazione alla fine del secolo.

Bibliografia:

Eroli 1898, pp. 166-167; Matris 1998, p. 119; Porrazzini 2007, pp. 91-99; Santolini in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 80-83; Santolini 2001, pp. 61-62; Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, p. 120.

90. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, Duomo, Amelia.

1490-1500 circa.

Tavola, 48,2 x 27 cm.

Figg. 304 e 319.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. La tavola è in condizioni di conservazione pessime: il supporto ligneo è stato fortemente danneggiato dai tarli, e quasi del tutto abraso è il fondo oro, in cui a fatica si riescono a scorgere le decorazioni floreali a *estofado* (si coglie la lieve traccia del disegno nella porzione di tavola in alto a sinistra). Le vesti delle due figure sono completamente ridipinte, e in particolare quella del Cristo ha perduto le sue crisografie. Le parti conservate meglio, pur nel disastroso stato generale, sembrano i volti delle due figure, in cui si avverte ancora la delicatezza della stesura pittorica.

Segnalata erroneamente come facente parte dell'inesistente "Raccolta Diocesana di Amelia" (Marcelli 1996; Santolini 2000 e 2001; Cavallaro 2013), in realtà l'opera è custodita nella sagrestia del Duomo della cittadina umbra (dove la ricorda Ricci 1924), ed è esposta alla devozione popolare presso l'altar maggiore il primo gennaio di ogni anno. Riconosciuta quale prodotto della bottega di Antoniazio Romano da Fabio Marcelli (1996), ne è stata successivamente proposta l'assegnazione al pittore umbro Pancrazio Jacovetti con una datazione alla metà degli anni settanta (Santolini 2000 e 2001). L'opera presenta i caratteri distintivi delle copie di dimensioni ridotte della *Madonna del Popolo* uscite dalla bottega di Antoniazio Romano tra l'ultimo decennio del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento.

#### Bibliografia:

Ricci 1924, p. 98; Marcelli 1996, n. 161 p. 86; Santolini in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 80-83; Santolini 2001, pp. 61-62; Cavallaro 2013, p. 28.

91. Bottega di Antoniazio Romano *copia della Madonna del Popolo*, santuario della Consolata, Torino.

1490-1501 circa.

Tempera su tela, 121,5 x 90,5 cm.

Iscrizioni: Sancta MARIA DE PoPuLO DE VRBE (nel bordo inferiore della tela).

Fig. 309.

L'opera è una copia su tela dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. L'unico restauro che l'ha interessata è quello del 1979, reso necessario a causa del furto dei gioielli che decoravano la tela. In quell'occasione fu smontata dall'altar maggiore del santuario, e fu affidata al laboratorio di Gian Luigi Nicola sotto la supervisione della Soprintendenza del Piemonte. La superficie era coperta da numerose ridipinture e da stuccature; il fondale della tela era totalmente ridipinto, al pari del manto blu della Madonna. Le crisografie erano state rinforzate con porporina, e il tutto era stato poi verniciato in maniera non omogenea. Secondo i restauratori la tela fu rintelata alla fine del XVIII secolo o agli inizi del XIX, e tesa su di un telaio che in origine presentava una traversa, in seguito segata per poter inserire un pannello di compensato in cui fissare i chiodi degli *ex voto*. Da esami condotti nel 1979 sui materiali sappiamo che la tela di supporto è di lino (*linum usitatissimum*), tessuto finissimo con alcune irregolarità; il colore è stato steso quasi senza preparazione sulla tela precedentemente trattata a colla; infine, il colore blu del manto della Vergine è dato da lapislazzulo mescolato con biacca. Il deperimento della pittura subì un'accelerazione a seguito dell'inserimento del pannello di compensato nel retro: esso era infatti verniciato con minio, così che la luce diretta sulla tela, filtrando attraverso la tela e il rintelto, raggiungeva il supporto di legno provocando la bruciatura disomogenea del minio, che si alterò in base alla diversa composizione e trasparenza dei colori del dipinto. L'intervento conservativo del 1979 si ridusse al minimo necessario, eliminando la porporina e il colore che falsava la forma del velo e della fascia sul braccio sinistro della Madonna. Si recuperò anche l'iscrizione alla base del dipinto, più alcune stelle originali che decoravano il *maphorion* (Nicola 1992).

Giovanni Antonio Luigi Cibrario (1845) fornì una tra le più antiche descrizioni dell'opera, sfuggita agli studi fino a oggi. Egli, tra l'altro, leggeva l'iscrizione al margine inferiore della tela (poi occultata dalla cornice moderna) che si riferisce all'originale di Santa Maria del Popolo. Il primo vero studio dell'opera si deve tuttavia a Giuliano Gasca Queirazza (1972), che ne approfondì la vicenda storica in rapporto alla devozione popolare e al titolo attribuitole. Inoltre egli rese nota una fonte del 1705 in cui si ricordava che alla metà del Seicento la Cappella della Beata Vergine della Consolata era la quarta della navata sinistra del santuario partendo dall'ingresso.<sup>462</sup>

In occasione della mostra sugli *ex voto* della Consolata (1982) si occupò della tela Andreina Griseri, ipotizzandone l'arrivo a Torino tramite Domenico della Rovere (m. 1501), probabilmente dopo il nono decennio del secolo (il cardinale visitò con certezza la città nel 1496 per verificare lo stato dei lavori al Duomo). Nella medesima sede l'autrice avanzò l'ipotesi che dall'XI al XV secolo nella chiesa di Sant'Andrea fosse venerata una statua lignea raffigurante la Madonna col Bambino, sostituita in seguito dalla copia della *Madonna del Popolo*; secondo la studiosa l'autore della tela andava ricercato nell'ambiente romano di Antoniazzo e di Pinturicchio. La Griseri ritornò sul pezzo nel 1996 proponendo l'attribuzione ad Antoniazzo Romano; l'ultimo, recente intervento dell'autrice sulla *Madonna della Consolata* è invece del 2005, quando è stata ribadita una datazione al 1485-90 circa, ed è stata trascritta la parte della relazione della visita apostolica del 1584 in cui è descritto con precisione l'altare della Consolata (Griseri 2005, n. 19 p. 35).

#### Bibliografia:

Lanzi 1795-96, p. 350; Cibrario 1845, pp. 59-63; Cipolla 1898, pp. 311 e 343; Gasca Queirazza 1972, pp. 41-63; Griseri 1982, pp. 17-22, Griseri 1982<sup>b</sup>, pp. 23-29; Nicola 1982, pp. 27-29; Pettenati 1985, n. 13, p. 690; Borello 1988, pp. 13-32; Griseri 1996, pp. 5-11; Griseri 2005, pp. 15-36; Bologna 2005-2006, pp. 52-54; Cavallaro 2010, n. 14 p. 425; Cavallaro 2013, p. 28.

---

<sup>462</sup> Una recente sintesi delle vicende architettoniche del santuario è in Borello 1988, con due buone illustrazioni della tela e dell'altare (figg. 44-45).

92. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, collezione privata, Torino.

1490-1501 circa.

Tempera su tavola, 99,8 x 79,7 cm.

Fig. 305.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma.

La tavola è stata resa nota da Andreina Griseri (1996) dopo un restauro che ne ha permesso la migliore leggibilità. Secondo l'autrice, che in quella sede ha segnalato l'attribuzione ad Antoniazio fatta a suo tempo da Mason Perkins, essa sarebbe approdata a Torino insieme alla ben più nota tela della *Consolata*, per essere consegnata a qualche illustre personaggio dell'*entourage* del cardinale Domenico della Rovere. L'ipotesi è inverificabile, ma non c'è ragione per scartarla *a priori*: questo sostanzialmente è il motivo per cui qui si è assegnata la medesima datazione proposta per la *Madonna della Consolata* (fig. 309). La studiosa è ritornata sull'opera nel 2005 mantenendo invariate le sue posizioni e la cronologia, fissata al 1485-90.

#### Bibliografia:

Griseri 1996, pp. 5-11; Griseri 2005, p. 21; Bologna 2005-2006, pp. 49-68; Cavallaro 2010, n. 14 p. 425; Cavallaro 2013, p. 28.

93. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Scandriglia (Ponticelli Romano).

1490-1500 circa.

Tempera su tela, 100 x 74 cm.

Figg. 323-324.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma, e fu incoronata dal Capitolo di San Pietro nel 1799 (Massimiani 2007). La descrizione dello stato di conservazione non può prescindere dal confronto con due fotografie che permettono di valutare il disastroso intervento di restauro del 1994 (Aloisi 2000, figg. 26-27). Questa tela era pesantemente ridipinta nel manto della Vergine, così come nel fondo, che era stato trasformato in una finta nicchia architettonica per le due figure. Nel 1994 sono state asportate le ridipinture del fondale e del manto della Vergine, ma evidentemente spingendosi troppo oltre, così che il manto è stato ridipinto con un improbabile blu "elettrico", e altrettanto incongruo mi sembra il fondale chiaro (fig. 323). La pulitura ha intaccato le crisografie del vestito del Bambino, le quali appaiono bianche e luminosissime; e pure i volti non sono usciti indenni, dal momento che il disegno dei tratti somatici delle due figure sembra rimaneggiato e ravvivato. Non è documentato invece il restauro occorso tra il 1994 e il 2012, anno in cui è stata donata la nuova coperta in argento per l'immagine, realizzata dal cesellatore Paolo Pugelli. In questo intervento si è proceduto a rimuovere il colore del manto della Vergine, sostituendolo con un colore grigiastro, e allo stesso tempo mi sembra che si sia intervenuto sui due volti, dal momento che essi appaiono ancor più marcati nel disegno. L'attribuzione alla bottega di Antoniazio si basa solo sulla valutazione del disegno delle figure, dal momento che l'opera è ormai il fantasma di sé stessa.

La leggenda di questa immagine miracolosa si intreccia con la storia dei conventi amadeiti sorti all'interno del feudo di Raimondo e Giustiniana Orsini, ed è legata all'evento miracoloso che ebbe come protagonista proprio Amedeo Mendez (1420-1482). La vicenda è narrata negli *Annali del Wadding* (1648) all'anno 1478, ma la versione lì riportata contrasta con quella ricostruita con buona verosimiglianza agli



inizi del Novecento da Antonio Bernasconi (1905).<sup>463</sup> Secondo quest'ultimo, infatti, il miracolo narrato nella leggenda era legato all'immagine della Vergine custodita nella cappella della Rocca di Nerola (di cui una copia, dipinta nella porta d'ingresso del paese, recava iscritta la data del 1446), e, al termine dei lavori di costruzione della chiesa di Santa Maria delle Grazie, essa vi fu trasportata poco dopo il 1480. A conti

---

<sup>463</sup> Wadding 1648, pp. 57-58: "LXXII. Constituerunt Raymundus Ursinus et Iustiniana, duces Gravinae, Nerulaeque comites, domum sub invocatione beatae Mariae Gratiarum, pro fratribus regularis Observantiae congregationis Amadei Hispani, et commoditate quinque castrorum seu pagorum sibi subditorum, videlicet Scantiliae, Montis-Libreti, Nerulae, Ponticelli, ac Montorii diocesis Sabinensis aedificare. Obtinuit hoc anno [1478] 12 Kalendae Iulij Amadeus facultatem illam admittendi. Coepit aedificari anno sequenti in clivo cuiusdam monticuli praedictis pagis circumdicti, ubi eremitorium praeerat Sanctissimae Trinitatis. Magna tunc laborabant illius regionis coloni aquae penuria, timebantque inde secuturam intolerabilem annonae caritatem. Non prius Amadeus [p. 58] primum iecit aedificii lapidem, quam copiosa pluvia terram foecundaverit, unde secuta est vini, frumenti, olei et fructuum abundantia, quod miraculo omnes adscripserunt. At ducissa Iustiniana, quorundam persuasione opus inchoatum coepit negligere, et inchoasse poenituit. Aegrotante post haec filio timuit negligentiae immittere supplicium, vocatumque ex urbe Amadeum rogavit, ut pro puero oraret. Fecit, convaluit infirmus, mater promisit opus perficere, secundo tamen neglexit, et puer graviore correptus est morbo. Accendente Amadeo, Iustiniana verecundabatur comparere, sed tandem de salute filii sollicita negligentiam suam detestata, in occursum processit, et pro salute filii deprecata, quae antea promiserat, repromisit. Cognita ille mulieris inconstantia, votifragam dixit, et qua pollebat apud omnes auctoritate, reprehendit, quod Dei voluntatem etiam filii iniuria manifestatam nollet agnoscere. Ut vero efficacius moveret, motamque firmius stabiliret, exsectam chordae, qua cingebatur, particulam in ignem proiecit, et fine laesione extractam in aquae urceolum immisit, qua epota puer statim liberatus est. Alii etiam eandem bibentes aquam a variis morbis convaluerunt. Tot signis victa, Iustiniana celeriter nulli parcens sumptui fabricam perficit. LXXIII. Vixit illic aliquot tempore Amadeus, multosque ad habitum admissos adolescentes pie instruxit. Conspicitur adhuc eius cellula, et servatur mantellum, ad cuius contactum multi a variis languoribus curantur. Illic persisterunt Amadeitae usque ad annum 1566, quo Pius V, rogante Flavio cardinale Ursino, conventum hunc univit provinciae Romanae regularis Observantiae. Distat a pago Scantiliae II milia pedis, a quo tantum a nobiliori viciniorique denominationem accepit, licet quandoque conventus vocetur Ponticelli. Habetur illic in magna veneratione imago quaedam beatae Mariae Virginis ab Amadeo, divina, ut fertur, revelatione inventa, ad quam ob crebra miracula confluunt circumvicini populi, praesertim feria secunda post diem Pentecostes, perpetuo lucro indulgentiae plenariae illuc invitati".

fatti sembrerebbe trattarsi di un'immagine miracolosa diversa dalla copia della *Madonna del Popolo* in questione, la cui devozione potrebbe essersi sovrapposta al culto più antico nel corso dei secoli.

Gli spostamenti di quest'opera all'interno del santuario sono stati studiati da Sabrina Aloisi (2000): sappiamo quindi che la tela si trovava inizialmente nella prima cappella a sinistra partendo dall'ingresso; fu poi spostata nella terza cappella (per questo passaggio cfr. Bernasconi 1905, p. 275), e infine fu collocata presso l'altar maggiore nel 1826. Dopo l'iniziale catalogazione dell'opera all'interno della produzione devozionale del XIX secolo (Buttafuoco 1995), si deve ancora all'Aloisi (2000 e 2012) l'aver ricondotto la tela al suo giusto orizzonte culturale, assegnandola all'anonima produzione dei seguaci di Antoniazio Romano, ma con la tradizionale datazione alla metà degli anni settanta desunta dagli studi della Cavallaro (Aloisi 2000 e 2012).

#### Bibliografia:

Wadding 1648, pp. 57-58; Bernasconi 1905, pp. 269-284; Buttafuoco 1995, pp. 634-635; Aloisi 2000, pp. 93-101; Massimiani 2007, pp. 134-136; Aloisi 2012, pp. 27-31; scheda in Roma 2012, num. II.2 p. 79.

94. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, chiesa di Santa Maria Assunta, Villanova sull'Arda.

1490-1500 circa.

Tempera su tela, 115 x 79 cm (la sola tela); 180 x 130 cm circa (con la cornice lignea).

Fig. 310.

L'opera è una copia su tela dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. È stata restaurata nel 1993 dalla ditta Maini: in quell'occasione la tela è stata stuccata (sono ben visibili le tracce nel bordo inferiore del manto della Vergine), rimuovendo l'antica foderatura, ed è infine stata rimontata su un nuovo telaio.<sup>464</sup> Le condizioni di conservazione sono cattive: il colore del manto della Madonna è quasi del tutto perduto, come anche l'oro del fondo. I carnati sono molto consumati, ma in compenso i tratti dei volti sono ancora leggibili, probabilmente perché ravvivati dopo l'ultimo restauro. Spiccano il rosso vivace della tunichetta del Bambino (la veste bruna è molto rovinata) e le crisografie, che sono sopravvissute in minima parte. Il confronto con le copie su tela della Consolata di Torino (fig. 309) e di Santa Maria delle Grazie a Scandriglia (fig. 324) mi sembra chiarificatore circa la provenienza di quest'esemplare dalla bottega di Antoniazio. Ma l'aspetto forse più interessante è legato al fatto che la tela è inserita in quella che sembra la cornice lignea originale, in cui sia l'azzurrite che l'oro messo in foglia e a missione sono ancora godibili, come lo è d'altronde la bella decorazione del fregio a palmette.

Riportando alla mente la fortuna critica legata alla *Madonna del Popolo* di Montefalco (fig. 322), si comprende bene il motivo per cui nel 1976 Dario Soresina, segnalando l'opera, l'attribuì senza indugio a Melozzo da Forlì. Stando agli studi compiuti da Luigi Chini (2006), essa è menzionata in un inventario parrocchiale del 1906 come quadro quattrocentesco di un qualche pregio intitolato alla "Madonna

---

<sup>464</sup> Trascrivo queste informazioni dalla scheda OA num. 266728 dell'inventario dei beni culturali mobili della Diocesi di Fidenza, dove l'opera è correttamente attribuita ad Antoniazio Romano.

delle Grazie”; fino al 1961, inoltre, era venerata presso uno dei sei altari laterali della chiesa di Santa Maria Assunta. Nel 1962 l’edificio fu completamente demolito a causa di gravi dissesti alle fondamenta, e al suo posto nel 1965 fu inaugurata la nuova chiesa, in cui l’opera è stata appesa nella parete di fondo del presbiterio.<sup>465</sup>

#### Bibliografia:

Soresina 1979, col. 1224; Chini 2006, pp. 68-71.

---

<sup>465</sup> Per le vicende legate alla demolizione dell’edificio settecentesco e alla costruzione di quello odierno cfr. Soresina 1974, p. 611, e Soresina 1979, coll. 1209-1212 e 1221-1223.

95. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, Hospital de San Marc, Gandía.

1492-1503 circa.

Tavola, 109 x 71,7 cm.

Fig. 311.

Esposizioni: Valencia 2000.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. Lo stato di conservazione è ben diverso tra le fotografie scattate nel 1983 (in cui si scelse purtroppo di eliminare dall'inquadratura la cornice originale) e nel 2002: la tavola ha subito un drastico intervento di restauro che ne ha alterato profondamente l'aspetto, specialmente nei carnati. Le mani dei due personaggi (ma anche le teste) sono state vittime di una pulitura spinta a tal punto in profondità che si è irrimediabilmente perduta la morbida consistenza che Antoniazio riusciva a infondere nelle carni dei suoi personaggi sacri attraverso stesure sottilissime di colore. Un altro impegno gravoso è stata la reintegrazione mimetica delle perdite di colore che affliggevano tutta la superficie, lasciando scoperti la preparazione in gesso e il legno vivo. Il danno più consistente si rileva all'altezza della spalla sinistra della Vergine, ma altre perdite sensibili erano nel manto del Bambino che copre la gamba sinistra, così come nella parte bassa del manto della Vergine: sono state tutte prontamente risarcite. Il fondo oro non presentava ridipinture, e tale è rimasto dopo il restauro. Resta solo il dubbio circa la sottile catenella dipinta da cui pendono due croci: non si capisce, cioè, se sia contestuale all'opera, o se sia stata aggiunta posteriormente e preservata durante la pulitura. Nel 2010 la copia della *Madonna del Popolo* è stata donata, al pari della restante collezione d'arte del convento delle clarisse di Gandía, all'Hospital di San Marc, sede del museo archeologico della città.<sup>466</sup>

---

<sup>466</sup> In merito alla donazione si veda un articolo del 20 febbraio 2010 apparso sul quotidiano valenzano 'Levante. El mercantil valenciano', consultabile all'URL:

Nel 1984 Ximo Company rese nota la tavola allora conservata nel convento di Santa Clara, proponendone l'assegnazione ad Antoniazio Romano con una cronologia al 1470 circa. In questo specifico caso assume una valenza esemplare il problema storiografico legato alla *Madonna del Popolo* di Montefalco (fig. 322), dal momento che, fraintendendo il riferimento alla commissione di Alessandro Sforza, lo studioso ha visto nell'esemplare di Gandía quella copia perduta, giunta attraverso non meglio precisati passaggi di collezione in Spagna alla fine del Quattrocento. Successivamente Company (in Valencia 2000) è ritornato sul pezzo, riconfermandone sia l'attribuzione che la datazione, ma soprattutto fornendoci tutti gli strumenti necessari per la sua migliore collocazione cronologica: secondo gli inventari più antichi del convento, infatti, l'opera fu incamerata al momento della professione di María Enríquez de Luna, che la ricevette in dono dal suocero, il papa Alessandro VI.

#### Bibliografia:

Company 1984, pp. 29-30; Company 2000, p. 47; scheda di Company in Valencia 2000, p. 221; Company 2002, n. 504 p. 145.

---

<http://www.levante-emv.com/comarcas/2010/02/20/clarisas-ceden-gandia-obras-arte-han-atesorado-durante-550-anos/680510.html>.

96. Bottega di Antoniazio Romano (?), *copia della Madonna del Popolo*, già mercato antiquario spagnolo.

1492-1503.

Tavola.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma.

È stata resa nota da Company (2000), purtroppo attraverso una fotografia molto piccola, così che qualsiasi giudizio in merito allo stato di conservazione e alla qualità risulta impossibile. Si trovava sul mercato antiquario spagnolo nel 1952, e da allora se ne sono perse le tracce.

Bibliografia:

Company in Valencia 2000, p. 221.

97. Bottega di Antoniazio Romano con ridipinture secentesche (?), *copia della Madonna del Popolo*, già Madrid, collezione José Domínguez.

1492-1503 circa.

Tavola.

Fig. 312.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* di Santa Maria del Popolo di Roma. A giudicare dalla vecchia foto, la tavola, inserita in una carpenteria lignea dal sapore gotico, presenta ridipinture (di fine Cinquecento o di primo Seicento?) nella parte alta, in cui fu aggiunto Dio padre benedicente attorniato da dieci cherubini. Benché siano ancora ben leggibili nei volti delle due figure i tratti distintivi delle copie della *Madonna del Popolo* uscite dalla bottega di Antoniazio, sia la Vergine che il Bambino sono stati rivestiti da una ricca decorazione floreale, che nel caso del Cristo ha annullato le crisografie e quasi del tutto l'andamento del panneggio sottostante (ma si scorge ancora qualcosa all'altezza della gamba destra). Il fondo, verosimilmente d'oro, è stato coperto da una stesura scura, e pure le aureole dei due personaggi sembrano del tutto ridipinte.

La fotografia di quest'opera si conserva nell'Archivio Moreno-García della Fototeca del Patrimonio Histórico di Spagna (num. 06876-B), dove è catalogata come opera a olio del XVII secolo.

L'opera è inedita, ma purtroppo risulta dispersa: non si può escludere che anch'essa fosse destinata *ab origine* alla Spagna.



98. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, retablo della Vergine del Rosario, chiesa della Madre de Dios de la Piedad, Sevilla.

1492-1503 circa.

Tavola, 120 x 76 cm circa.

Figg. 313-314.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. È inserita in una cornice lignea all'interno della lunetta del sottarco del retablo del Rosario, collocato alla parete destra della parte della chiesa destinata ai laici. La fotografia dell'Archivio del Patrimonio Mueble de Andalucía (neg. num. 49160) ne attesta lo stato di conservazione al 1983: è quindi possibile confrontare con essa l'opera quale si è presentata ai nostri occhi nel giugno del 2014. Il fondo oro è decorato con un complesso disegno geometrico in cui si alternano forme quadrangolari e motivi vegetali (in forma di foglie poste a croce): bisogna sottolineare la perdita di materiale all'angolo in alto a destra (si scorge la preparazione in gesso), al pari del bordo in basso a sinistra, dove è perduta la superficie pittorica del manto della Vergine, tale da vedersi chiaramente il legno sottostante. Probabilmente la tavola subì una leggera riduzione nelle misure nel momento in cui fu incassata nel retablo. Il manto della Vergine appare ridipinto nella sua interezza, e decorato in oro con dei motivi fitomorfi. Al di là di questi ritocchi, verosimilmente da ricondurre anch'essi alla nuova destinazione dell'opera, va sottolineato il discreto stato di conservazione della superficie, e in particolare dei carnati delle due figure. Rispetto ad altre copie del medesimo soggetto, in questa si apprezzano ancora la morbidezza dell'epidermide e la delicata stesura dei colori, così caratteristiche della migliore produzione di Antoniazio Romano e della sua bottega.

La tavola è inventariata nell'Archivio del Patrimonio Mueble de Andalucía come opera di scuola sivigliana del Cinquecento, e nella più recente trattazione sul convento della Madre de Dios de la Piedad non ha ricevuto molte attenzioni. Gli autori si sono limitati a indicarne la derivazione dall'icona miracolosa di Roma, fornendo al contempo la preziosa indicazione dell'esistenza di un altare dedicato alla Madonna del Popolo prima del rifacimento degli arredi della chiesa alla fine del

Cinquecento (Calderón-Benjumea 2004). Il retablo in cui è inserita la tavola fu commissionato da suor María de la Resurrección il 14 novembre 1593: è pertanto lecito supporre che la piccola suora dipinta in atteggiamento devoto stia a rappresentare proprio la committente. Nella letteratura periegetica della città andalusa, così come negli studi sulla retablistica sivigliana di Jesús Palomero-Páramo (1983), non ci sono riferimenti a questa pittura, che va considerata sostanzialmente inedita.

#### Bibliografia:

Palomero-Páramo 1983, p. 228; Calderón-Benjumea 2004, pp. 97-98.

99. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo* (*Virgen de los Perdones*), retablo del Trionfo di Santiago, Cattedrale, Granada.

1492-1503 circa.

Tavola, 25 x 20 cm (?).

Figg. 315-316.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. La pittura è difficilmente giudicabile non solo a causa dell'altezza elevata dal suolo (circa cinque metri), ma soprattutto per la collocazione in penombra al di sotto del padiglione ligneo che sovrasta la statua equestre del *Santiago matamoros*. Attraverso l'osservazione diretta, ma soprattutto grazie a una foto della Fototeca del Patrimonio Mueble de Andalucía (neg. num. 73482), si può fornire qualche indicazione di massima sul suo stato di conservazione. Innanzitutto, a me pare che le misure con cui l'opera è stata schedata non corrispondano alla realtà (in Granada 2004 sono state fornite le altrettanto improbabili misure di 100 x 80 cm), almeno stando a quanto si può valutare dal basso. Essa, inoltre, è priva della cornice originale, e sembra che sia stata segata nella parte inferiore e in quella superiore, probabilmente al momento dell'inserimento nella cornice settecentesca. Il manto della Vergine al di sotto dei piedi del Bambino si interrompe senza l'ampia piega consueta, e nella parte alta la preparazione in gesso a vista lascia presumere che il taglio del legno sia avvenuto con non troppo rispetto verso l'immagine sacra. Il fondo oro sembra ridipinto, ma è difficile da giudicare. La fotografia dell'archivio andaluso permette un'ultima considerazione sulla cromia del manto della Vergine: è di un colore azzurro molto intenso, ma non si è certi che sia esente da ritocchi.

Al di là della letteratura locale dell'Ottocento (Gimenez-Serrano 1846; Gómez-Moreno 1892), che pure l'ha considerata solo in rapporto al retablo e alle vicende storiche legate alla *Reconquista* (si veda la sintetica scheda in Granada 2004), l'opera è stata studiata dal punto di vista del culto, ma non da quello artistico (Rosenthal 1961, Navarrete-Prieto 2005). Attualmente è inventariata nel citato archivio andaluso come prodotto gotico italiano del XIV secolo.

Bibliografía:

Gimenez-Serrano 1846, pp. 205-206; Gómez-Moreno 1892, p. 277; Rosenthal 1961, p. 119; Bassegoda-Nonell 1967, p. 555; Granada 2004, num. 128 p. 378, Navarrete-Prieto 2005, I, pp. 317-318.

100. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, Sala del Cabildo, Capilla Real, Granada.

1492-1503 circa.

Tavola, 58 x 39,7 cm.

Iscrizioni: XVII, 2 (nel *verso*); 24 (nel *verso* della cornice).

Figg. 317-318.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. La tavola è stata privata della cornice originale precedentemente a una ridipintura del manto della Vergine, dal momento che le pennellate d'azzurro sbordano nella porzione di tavola non ingessata. A questa stesura pasticciata, che ha modificato il ritmo dei panneggi attraverso il grossolano chiaroscuro delle pieghe, si somma quella dei capelli del Bambino (ma più in generale di entrambe le teste, gravate da velature di colore che ne hanno spento la squillante cromia) e della parte interna delle due aureole, in cui sembra sia stata stesa della porporina per ravvivare la doratura originale (con lo stesso colore sono state dipinte la croce sul capo della Vergine e la stella sulla spalla destra). Il fondo oro è infatti consumato, ma appare ancora ben leggibile il ricco motivo a *estofado* comune ad altre copie dell'icona uscite dalla bottega del maestro. Lungo la cornice è stata dipinta sulla foglia d'oro una sottile fascia decorativa che alterna i colori rosso e nero. Bisogna anche registrare minime ma diffuse cadute di colore in tutta la superficie, tanto che in più punti si intravede la preparazione in gesso sottostante. L'opera nel suo complesso appare ben conservata (soprattutto nelle vesti del Cristo bambino); lo stesso non si può dire dell'unica asse di legno che fa da supporto: essa è stata piallata brutalmente lungo tutto il lato destro. Il verso della tavola è dipinto di color rosa tendente al violaceo, e reca inciso un XVII nella metà inferiore, un 2 è invece segnato a matita *grosso modo* al centro; completa questa serie di probabili numeri d'inventario un 24 segnato nel retro della cornice moderna. Una foto dei primi anni del Novecento è conservata a Madrid nella Fototeca del Patrimonio Histórico (num. 11149).

Questa pittura è attualmente depositata nelle stanze del Capitolo della Capilla Real di Granada, e ne ho ritrovato con certezza solo due menzioni: la prima in un articolo di Manuel Gómez-Moreno (1908) dedicato alle opere della collezione della regina Isabella di Castiglia; la seconda nel recente volume sulla Capilla Real, in cui l'opera è laconicamente assegnata a un anonimo pittore bizantineggiante (Pita-Andrade 1994). La tavola, secondo le due pubblicazioni, rientrerebbe tra quelle inviate alla morte della regina da Toro a Granada nel 1505, ma gli inventari non permettono di fare tutta la chiarezza necessaria su questo punto, dal momento che è molto difficile discernere tra le tante indicazioni di *Madonne col Bambino* su tavola e su tela che furono spedite in quell'anno, senza contare quelle arrivate successivamente con il lascito della principessa Margherita d'Asburgo.

#### Bibliografia:

Gómez-Moreno 1908, n. 1 pp. 311-312; Pita-Andrade 1994, p. 293 e fig. 330.

101. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, santuario di Santa Maria della Quercia, Viterbo.

1490-1500 circa.

Tavola.

Fig. 321.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. Attualmente è appesa a molti metri d'altezza al di sopra della porta che conduce alla sagrestia del santuario, e purtroppo non risulta schedata dalla Soprintendenza laziale, perciò non sono in grado di fornire indicazioni circa le sue misure. La fenditura verticale quasi al centro del dipinto è il danno di maggior rilievo (assieme a un principio di distacco in basso, tra la prima e la seconda asse partendo da sinistra), ma per il resto la superficie appare ben conservata, sebbene si presenti ricoperta da vaste ridipinture, soprattutto nel manto della Vergine e nella testa del Bambino. Le crisografie della veste del Cristo non sembrano ripassate. Bisogna sottolineare anche l'impeccabile stato di conservazione del fondo oro: la decorazione a *estofado* non è stata ridipinta e si può ammirare in tutto il suo ritmo floreale, molto vicino nel disegno a quello del fondo della *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), nonché della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma (fig. 260). Osservando attentamente le teste delle due figure si notano le tracce lasciate da due corone, segno che l'immagine, in un imprecisato momento del passato fu oggetto di intensa devozione. L'applicazione delle lamine metalliche ha inoltre preservato dalla ridipintura una piccola porzione del manto della Madonna: resta da capire se si tratti del colore originale o di un'altra ridipintura. L'opera è stata privata della sua cornice originale, come si può ben notare osservando la stesura del bolo rosso lungo tutto il perimetro della figurazione.

Questa copia della *Madonna del Popolo* non sembra fosse destinata originariamente al santuario della Quercia, dal momento che sappiamo che vi fu ceduta in deposito dal Comune di Viterbo nel 1959 (Ciprini 2005). Per un periodo imprecisabile del secolo scorso essa era ancora ben visibile al di sopra della porta nel transetto sinistro

della chiesa.<sup>467</sup> La prima segnalazione dell'opera è di Mario Signorelli (1967), il quale la considerò di provenienza senese e datata 1412; a questo studio si è rifatto Gianfranco Ciprini (2005), che ha notato correttamente il rapporto della tavola viterbese con quella della Consolata di Torino.

Bibliografia:

Signorelli 1967, p. 129, fig. 42; Ciprini 2005, p. 463.

---

<sup>467</sup> Foto Hutzl 1970, di cui una copia è nella fototeca della Biblioteca Hertziana di Roma (num. 73112).



102. Bottega di Antoniazio Romano, *copia della Madonna del Popolo*, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.

1492-1500 circa.

Tempera su tela, 112 x 82 cm.

Fig. 322.

Esposizioni: Forlì 1938.

L'opera è una copia su tela dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. La tela fu restaurata agli inizi del XX secolo, e in quell'occasione si procedette alla sua foderazione. Il nuovo tessuto presentava una spessa cucitura in rilievo nella zona centrale, che col tempo si impressero nel dipinto; inoltre fu utilizzato un collante molto aggressivo, che provocò forti danni alla tempera. Un secondo intervento conservativo risale al 1990, ad opera di Assia Landau. Sappiamo così che la tela è di lino, e che la pittura è stesa su una preparazione sottilissima, forse simile a quella della *Madonna della Consolata* di Torino (fig. 309). Infine, le crisografie furono eseguite a missione (Bellelli 1990, p. 187).

La tela proviene dalla chiesa agostiniana di Sant'Illuminata di Montefalco, e, benché non ve ne sia prova, nel catalogo del museo è data per certa la provenienza da Roma, quasi a voler ricalcare la vicenda della pala di Antoniazio proveniente dalla Cappella Costa in Santa Maria del Popolo (Bellelli 1990: un riflesso di ciò è in Tumidei 1994, p. 28). Il primo inventario manoscritto della collezione (1918) ne attesta l'esposizione al pubblico sin dall'apertura delle sale (Bellelli 1990, al num. 6 della trascrizione dell'inventario).

L'opera fu scoperta da Corrado Ricci (1924), e fu entusiasticamente ricondotta al pennello di un ignoto seguace di Melozzo da Forlì: quest'anonimo, secondo lo studioso, l'avrebbe eseguita nell'ultimo terzo del Quattrocento prendendo a modello la copia della *Madonna del Popolo* commissionata al forlivese da Alessandro Sforza verso il 1469-70. Dopo l'intervento di Buscaroli (1938<sup>b</sup>) in favore di Melozzo in persona, con una datazione al 1470 circa, queste indicazioni hanno attraversato sostanzialmente tutto il Novecento (Calzecchi Onesti 1938-39; Pallucchini 1938;

Buscaroli 1955; Nessi-Scarpellini 1972; Schiavo 1977; Cavallaro 1984; Bellelli 1990; Cavallaro 1992; Cleri 1997; *Catalogo del Museo di Montefalco* 1999), e sono diventate termini di paragone per lo studio delle altre copie della *Madonna del Popolo*. Le incaute ipotesi di Buscaroli sono state messe in dubbio solamente da Van Marle (1934), l'unico a spendere in tempi non sospetti il nome di Antoniazio, da Toesca (1938), da Clark (1990) e da Tumidei (1994), che preferì spostarne l'esecuzione in ambito romano assegnandola a un ignoto pittore. L'ultima proposta attributiva in ordine di tempo è venuta da Laura Teza (2004), che ne ha ipotizzato l'esecuzione da parte di Bartolomeo Caporali (documentato a Roma nel 1467): quest'indicazione sembra accolta da Gerardo De Simone (2011), da Stefano Petrocchi (in Roma 2012) e dalla Cavallaro (in *Antoniazzo Romano* 2013). L'attribuzione ad Antoniazio è stata ultimamente rimarcata con forza da Ferdinando Bologna (2005-06), che nell'occasione ha reso nota una copia della *Madonna del Popolo* di Ludovico Brea derivante dal modello consacrato dall'Aquili.

Sebbene in condizioni di leggibilità molto difficili, l'opera è perfettamente in linea con le copie della *Madonna del Popolo* eseguite dalla bottega di Antoniazio Romano *grosso modo* tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento.

#### Bibliografia:

Ricci 1924, pp. 97-102; Ricci 1926, pp. 183-187; Van Marle 1934, p. 248; Buscaroli 1938, p. 149; Buscaroli 1938<sup>b</sup>, pp. 37-39; Buscaroli 1938<sup>c</sup>, p. 86; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, p. 7 e num. 55 pp. 14-15; Pallucchini 1938, p. 115; Calzecchi Onesti 1938-39, p. 186; Toesca 1938, p. 319; Filippini 1938, pp. 59-60; Buscaroli 1955, pp. 39-41; Nessi-Scarpellini 1972, p. 35; Nessi-Scarpellini 1972, p. 35; Schiavo 1977, pp. 89; Cavallaro 1984, n. 53 p. 346; scheda di Bellelli in Toscano 1990, p. 187; Clark 1990, p. 15; Cavallaro 1992, p. 57 e n. 105 p. 158; Tumidei 1994, pp. 23, 28, e n. 61 p. 72; Toscano 1995, pp. 60-61; Cleri 1996, pp. 94-104; *Catalogo del Museo di Montefalco* 1999, pp. 66-67; Teza 2004, p. 61 e n. 29 p. 70; Bologna 2005-2006, pp. 53-54; De Simone 2011<sup>b</sup>, p. 42 e n. 37 p. 49; Salvatore 2011, pp. 28-29; Petrocchi in Roma 2012, p. 78; Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013, p. 166.

103. Bottega di Antoniazio Romano (?), *copia della Madonna del Popolo*, Museo, arcidiocesi di San Martino, Pannonhalma.

1490-1500 circa.

Tavola, 55,5 x 43 cm.

Inv. A 30.

Fig. 320.

Esposizioni: Pannonhalma 1996; Pannonhalma 2014.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della Madonna col Bambino della chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma. La tavola è difficilmente giudicabile a causa di un intervento conservativo mal condotto, tale per cui a me sembra fortemente rimaneggiata in ogni sua parte. I carnati delle due figure appaiono completamente ridipinti, al pari delle crisografie del manto e della tunichetta del Bambino, rese in maniera fantasiosa soprattutto all'altezza della spalla sinistra e della manica destra. Il fondo oro sembra originale, e mostra una decorazione molto sobria ed essenziale rispetto ad altre copie della *Madonna del Popolo* uscite dalla bottega di Antoniazio Romano.

Questa tavola è stata segnalata da Imre Takács, il quale, raccogliendo un suggerimento orale di Vilmos Tátrai, l'ha attribuita alla bottega di Antoniazio con la tradizionale datazione alla metà degli anni settanta (Takács 1996).

Bibliografia:

Takács 1996, pp. 228-229; Pannonhalma 1996, vol. III, pp. 55-57.

104. Antoniazio Romano e collaboratori, *Storie della vera Croce*, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.

1492-95 circa.

Pittura murale.

Iscrizioni: EGO SVM VIA/ VERITAS ET VIta (nel libro del Salvatore).

Figg. 327, 329-339, e 341-342.

La maestosa narrazione dei fatti della Croce occupa l'intera calotta dell'abside della Basilica Sessoriana, ed è incorniciata da una finta architettura a lacunari che decora l'imponente arco di trionfo (fig. 338). Al centro della calotta sta il Salvatore benedicente seduto in un trono di nuvole (figg. 329 e 330), circondato da testine angeliche disposte sia al bordo esterno della mandorla di luce, sia nella fascia ad arco che delimita simbolicamente la zona ultraterrena (fig. 332). Nel cielo azzurro, recuperato nel suo intenso splendore minerale dopo il restauro del 1998-99, sono collocati simmetricamente due gruppi di angeli (ispirati a quelli di Melozzo ai Santi Apostoli) che sporgono a mezzo busto dalle nuvole (fig. 331); i tre di sinistra sono stati ridipinti nell'Ottocento (Tiberia 2001, p. 72). Al di sotto si apre un largo paesaggio che fa da sfondo agli avvenimenti legati al viaggio di sant'Elena in Terrasanta: il cielo degrada di tono dall'azzurro intenso fino al bianco al di là delle colline punteggiate di alberi e di arbusti dalle luccicanti finiture in oro; le quinte naturali sono racchiuse tra due alti speroni rocciosi in cui sono dipinte due vedute ideali della città di Gerusalemme. Alle pendici del monte di sinistra sta sant'Elena che ottiene dall'ebreo Giuda l'informazione sul luogo in cui sono seppellite le tre croci (fig. 333); alle pendici del monte di destra è invece raffigurato il corteo dell'imperatore Eraclio nel momento in cui viene bloccato dall'angelo del Signore che ne impedisce l'entrata a cavallo a Gerusalemme (figg. 337 e 338). Tra questi estremi si snodano i due episodi della leggenda legati a sinistra al ritrovamento della Croce e al miracolo del giovane resuscitato (figg. 334 e 341), e a destra alla battaglia tra Eraclio e Cosroe (fig. 336), ridotta a una scaramuccia tra armigeri su un ponticello sul Danubio. Infine, la figura di sant'Elena che esalta la Croce è perfettamente in asse con la soprastante figura del Salvatore (fig. 335); a sinistra,

inginocchiato in atteggiamento devoto, sta il committente Pedro González de Mendoza, cardinale arciprete di Santa Croce in Gerusalemme dal 1478 al 1495, anno della morte. L'ultimo restauro in ordine di tempo risale al 1998-99 (il resoconto dettagliato è in Tiberia 2001), ma in precedenza la pittura era stata oggetto di pulitura e di consolidamento nel 1963, e ancor prima verso il 1848, quando fu ridipinto interamente il cielo per restituire omogeneità all'azzurrite virata in malachite (p. 72), e furono ritoccate parecchie figure specialmente nelle zone laterali, rovinate anch'esse dalle infiltrazioni d'acqua (per il grafico delle zone ridipinte si rimanda alla fig. 45 a p. 84). Giovanni Battista Vermiglioli (1837) informava di un precedente "rinfresco" delle pitture coordinato da Vincenzo Camuccini, mentre Corrado Ricci (1912) ricordava l'intervento del 1746 voluto da papa Benedetto XIV, ma purtroppo non citando la sua fonte di riferimento.

A seguito del restauro Tiberia ha dedicato al ciclo la prima monografia di ampio respiro che ha orientato la lettura iconologica degli affreschi verso i coevi fatti politici di Spagna e d'Europa (pp. 31-53), ricollegandosi idealmente a quanto già scritto in relazione alla Cappella Bessarione ai Santi Apostoli.<sup>468</sup> Resta da segnalare, oltre alla condivisibile proposta di datare l'impresa al 1492-1495/96, il ritrovamento della criptica iscrizione dipinta nella cintura del soldato alla destra di sant'Elena che esalta la Croce (lì fig. 9 a p. 55), dal Tiberia sciolta in "OPUS ANTONATII EQUITIS ROMANI > SOCIORUMQUE". Al di là delle motivazioni profonde che portarono a firmare l'opera in un punto sì importante, ma di scarsa visibilità dal piano di calpestio della navata, è forse più interessante citare qui un disegno dei primi del Cinquecento passato recentemente all'asta (fig. 328; attribuito ad Antoniazio da Gardner von Teuffel 2001): nel verso del foglio l'ignoto copista della *Leggenda della vera Croce* preferì infatti il nome di Antoniazio a quello di Baldassarre Peruzzi (anch'egli menzionato nello schizzo), per l'assegnazione delle pitture, segno che in quegli anni il maestro romano era ancora ben conosciuto e riconosciuto.

La questione del coordinamento del cantiere va di pari passo con quella della sua realizzazione materiale, e con quella dei tanti riferimenti stilistici che sono stati

---

<sup>468</sup> Recentemente è tornata ad analizzare le scelte iconografiche Marilena Luzietti (2011-12) all'interno della sua tesi di dottorato, ma spostando l'accento sugli aspetti culturali e sul rapporto con i precedenti iconografici.

chiamati in causa nel corso dei secoli per spiegare la genesi dell'opera. Un aspetto oggi largamente condiviso dalla critica riguarda invece la committenza, che per lungo tempo è stata ascritta agli anni del cardinalato del Carvajal, ma è stata ricondotta all'ultimo tempo del Mendoza da Maria Ciartoso (1911), e con ulteriori prove da Francesca Cappelletti (1989). L'interessamento del Carvajal alla decorazione pittorica dell'abside non è per nulla strano se si pensa che il Mendoza non mise mai piede a Roma, e che egli aveva delegato al Carvajal il coordinamento dei lavori di ristrutturazione della basilica, ribadendo ciò nel testamento del 1494 (Pereda 2009).

In merito alle passate attribuzioni, inizialmente furono gli artisti umbri a essere chiamati in causa: Pietro Rossini (1715) fece il nome del Perugino, Raimondo Besozzi (1750) quello di Pinturicchio (ripreso da Mariano Vasi nel 1807 e dal Vermiglioli nel 1837), Antonio Nibby (1839) con dubbio quello del Bonfigli. Cavalcaselle (1866 e 1871) propose Bartolomeo Caporali, considerandolo capace, nell'attività giovanile dei primi anni del Cinquecento, di riassumere i molteplici riferimenti stilistici che il conoscitore rintracciava nell'abside eleniana, cioè l'influsso di Antoniazio (al quale però aveva dubitativamente accostato le medesime pitture), di Melozzo, di Pinturicchio, di Piero della Francesca, di Signorelli (nei soldati del lato destro) e dell'Alunno. A un anonimo maestro pensò di lì a poco Lange (1885), aggiungendo ai riferimenti la pittura di Fiorenzo di Lorenzo. Per il nome di Antoniazio insieme a quello dei suoi familiari bisogna attendere il commento di Schmarsow all'*Opusculum* dell'Albertini (1886), per poi ritornare all'ambito umbro con le proposte di Steinmann (1899) e di Weber (1904). L'attribuzione all'Aquili riprese quota nei primi anni del Novecento con i pareri favorevoli di Gottschewski (1904), di Everett (1907), di Okkonen (1910), della Ciartoso (1911), che per prima spostò i termini dell'esecuzione materiale nella prima metà degli anni novanta, e di Venturi (1913). A questo punto, saltando in avanti di qualche decennio, bisogna ricordare le posizioni di Berenson (1932 e 1968), che pensò all'esecuzione di Antoniazio su indicazioni di Melozzo, di Van Marle (1934), che pensò ad Antoniazio e ai suoi scolari, e infine di Longhi (1937), che nell'*Officina ferrarese* assegnò forse troppo sbrigativamente l'intera esecuzione al Palmezzano (posizione ribadita da Buscaroli nel 1955). Venendo agli studi più recenti, la Noehles (1973) ha

scritto di Antoniazio e della sua bottega, e similmente ha fatto Hedberg (1980), condividendo una datazione alla seconda metà degli anni novanta. La Cavallaro (1992) ha rimarcato l'impiego di svariati collaboratori del maestro, mentre Paolucci (1992), riconoscendo almeno tre "mani" nell'esecuzione, è ritornato all'ipotesi longhiana, ma allargandola alla maestranza melozzesa, in cui la responsabilità principale sarebbe spettata al Palmezzano (un riflesso di ciò è in Benati 2011, che però ha optato per l'anonima maestranza romana). Una certa consonanza di alcune figure dell'abside con quelle degli affreschi della perduta Cappella Feo di Forlì (conclusa entro il 1495) è stata rilevata anche da Tumidei (1994 e 2005), sebbene lo studioso abbia scritto di generici punti di contatto, peraltro condivisibili, tra il *Dissotterramento delle croci* (figg. 339 e 342) e il *Miracolo dell'impiccato* (fig. 340) in relazione alla pittura del Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor. Considerando che gli affreschi della Cappella Feo sono andati perduti, e che la documentazione fotografica non è di molto aiuto, capire cosa spetti al Palmezzano è cosa ardua, in primo luogo per l'omogeneità delle soluzioni adottate a Roma, e in secondo luogo a causa della difficoltà di rintracciare con certezza la sua mano nei perduti affreschi forlivesi. Per concludere, Alessandra Barbuto (2005) ha sottolineato la difficoltà di collocare Palmezzano sulla scena romana della prima metà degli anni novanta per via delle opere datate con certezza che egli ha realizzato per le chiese di Romagna. Considerando quindi la *Pala* di Dozza (1492), la *Crocifissione* di Forlì (1492) e la *Pala* di Brera (1493), mi sembra che i suoi rapporti con Antoniazio si spieghino ragionevolmente se legati al secondo soggiorno romano di Melozzo del 1488-89, così da chiarire meglio l'accostamento al punto di stile espresso dal maestro romano nella seconda metà degli anni ottanta.

Penso che sia molto difficile assegnare le varie porzioni dell'affresco a personalità artistiche che siano provviste di una consistenza storica ben definita, soprattutto in virtù del disegno unitario dell'insieme, e perché io non sono in grado di produrre dei confronti puntuali con altre pitture eseguite nello stesso giro di anni o poco dopo da parte degli anonimi seguaci del maestro. In direzione opposta si è recentemente mosso Tiberia (2001), che ha assegnato alcune figure a Marcantonio: dal momento che la sua prima opera nota risale al 1511 (la *Resurrezione di Cristo* di Rieti) non è facile confrontarla con le pitture eleniane. Ciò non toglie che egli poté ben essere sui

ponteggi, al pari di Evangelista figlio di Nardo, di Girolamo e di Bernardino figli di Antoniazio, di cui non si conosce ancora alcuna opera certa, ma che pure si formarono durante l'ultima stagione artistica del padre.

Ciò che mi sembra utile è sottolineare è che il maestro impiegò il suo campionario di disegni variando di poco le pose e le attitudini delle figure, forse per portare a termine il cantiere più velocemente: le figure dei vecchi che assistono al miracolo del giovane resuscitato sono basate ancora sui disegni degli Evangelisti della volta tiburtina. Le notazioni tecniche dell'esecuzione dell'affresco su vaste giornate e dell'impiego di incisioni al posto dello spolvero potrebbero in tal senso corroborare l'ipotesi del termine dei lavori entro il 1495 o poco oltre. Soppesando l'insieme delle soluzioni adottate da Antoniazio, si vede bene che, rispetto all'approccio del decennio precedente, i suoi sistemi di panneggio si sono fatti più morbidi e ritmati, e le spezzature acutangole squadernate a Tivoli e nel ciborio lateranense hanno ceduto il passo a forme più morbide e semplificate, così come le espressioni facciali si sono ingentilite e stereotipate. Il paesaggio di fondo è in linea con l'accostamento ai pittoreschi rurali del Pinturicchio, ed è oramai ben lontano dai paesaggi realistici espressi nel *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, ad esempio. L'importanza della commissione nei primi anni novanta spiega la fortuna della diffusione del modello del Salvatore nei trittici che i suoi seguaci disseminarono nel Lazio tra la fine del secolo e l'inizio del successivo, così come la scelta di riproporlo con minime varianti nella Cappella di Sant'Anna della chiesa nazionale spagnola di San Pietro in Montorio (fig. 351).

#### Bibliografia:

Panvinio 1570, pp. 269-270; Ugonio 1588, p. 205; Rossini 1715, p. 297; Besozzi 1750, p. 56; Vasi 1807, I, p. 142; Vermiglioli 1837, pp. 66-67; Nibby 1839, III, pp. 198 e 200; Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 169 e 360-361; Crowe-Cavalcaselle 1871, pp. 167-168 e 177; Lange 1885, pp. 99-100; Albertini-Schmarsow 1886, n. 7 pp. 7-8; Steinmann 1899, p. 94; Weber 1904, p. 129; Gottschewski 1904, p. 22; Everett 1907, p. 297; Okkonen 1910<sup>b</sup>, p. 52; Ciartoso 1911, pp. 42-47; Ricci 1912, p. 200; Venturi 1913, p. 278-286; Floriano 1914, pp. 4-5; Mancini-Schudt 1923, p. 73; Galassi Paluzzi 1928, p. 415; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, pp. 270-271;



Longhi 1934 p. 119; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, p. 102; Buscaroli 1955, pp. 101 e 123; Mancini-Marucchi-Salerno 1956-57, I, p. 275; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Golzio-Zander 1968, pp. 277-278; Ortolani 1969, pp. 50-56; Noehles 1973, num. 94 pp. 246-247; Hedberg 1980, num. 43a pp. 184-187; Cappelletti 1989, pp. 119-126; Panepuccia-Clementi 1990, p. 56; Cavallaro 1992, num. 140 pp. 263-264; Paolucci 1992, p. 21; Tumidei 1994, pp. 66-67; Gill 1995, pp. 28-47; Rossi 1997, pp. 33-35; Gardner von Teuffel 2001, pp. 49-55; Tiberia 2001 (con ulteriore bibliografia alla n. 1 pp. 27-29); Tumidei 2005, pp. 40-41; Barbuto 2005, pp. 78-79; Strinati 2008, I, p. 59; Pereda 2009; Tiberia 2010, pp. 107-121; Benati 2011, p. 83; Luzietti 2011-12, pp. 119-132; Cavallaro 2013, p. 38.

105. Bottega di Antoniazio Romano, *Annunciazione con Dio padre*, Cappella di Sant'Onofrio, chiesa di Sant'Onofrio, Roma.

Seconda metà degli anni novanta-inizi del Cinquecento.

Pittura murale.

Figg. 343-345.

L'*Annunciazione* è affrescata nelle due vele al di sopra dell'altare della Cappella di Sant'Onofrio. L'arcangelo Gabriele e Dio padre, a sinistra, e la Vergine annunciata, a destra, sono dipinti al di qua di un prezioso cielo azzurrite trapuntato di stelle d'oro, grazie al quale i colori accesi delle vesti e l'oro delle aureole contribuiscono a rendere ancor più suggestiva la scena, che brilla soffusa nella penombra della chiesa gianicolense. La pittura è conservata discretamente: si riesce ad apprezzare il colore cangiante delle ali dell'angelo, nonché il chiaroscuro filamentoso con cui è reso il panneggio della sua veste. Anche nel volto della Madonna si percepisce la morbida consistenza delle carni, e si comprende bene che è il disegno impiegato qui a essere riutilizzato dall'anonimo esecutore dell'*Annunciazione* di Palombara Sabina (fig. 358). Considerando l'insieme nel suo complesso, nonché lo scialbo che interessa il resto della volta, non si può escludere che originariamente la decorazione fosse molto più estesa, forse ad abbracciare le pareti laterali e quella dell'altare.

Fino al 1858 l'intera volta era coperta da un telero dipinto dal non meglio noto Biagio Ruggieri (Caterbi 1858): probabilmente è questo uno dei motivi per cui la pittura si è conservata in buono stato fino a oggi. In un imprecisato momento l'affresco tornò alla luce, e fu assegnato all'ambito melozzesco da Rezio Buscaroli (1931), in anni in cui l'attività romana del forlivese era ben poco chiara, e si tendeva ad anticiparne l'arrivo nella capitale nei primi sessanta. Nel 1957 l'opera fu restituita agli anni giovanili di Antoniazio (Huetter-Lavagnino), per poi essere spostata verso il 1482-83 da Negri Arnoldi (1965), in virtù dei confronti con gli affreschi della Camera di Santa Caterina alla Minerva, allora ritenuti dell'inizio degli anni ottanta. La Noehles (1973) e Hedberg (1980) hanno evidenziato l'esecuzione da parte del maestro nella sua tarda attività, collocando l'opera verso il 1500 per gli scoperti rapporti con l'*Annunciazione Torquemada* della Minerva (fig. 356). Questa lettura

stilistica e cronologica mi sembra la più calzante per un'opera che uscì certamente dalla bottega del maestro, e che mostra ancora vivacità e attenzione alla resa delicata degli incarnati, sebbene ciò si alterni a una conduzione manierata dei panneggi e dei motivi floreali impiegati per il drappo al di là della Vergine.

Bibliografia:

Caterbi 1858, p. 88; Buscaroli 1931, p. 163; Huetter-Lavagnino 1957, pp. 40-43; Negri Arnoldi 1965, pp. 233-234; Noehles 1973, num. 66 pp. 213-214; Forasteri 1978, pp. 39-40; Hedberg 1980, num. 94 p. 221; Cavallaro 1992, num. 77 pp. 228-229.

106. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Anna in trono con la Madonna e il Bambino, Dio padre benedicente, i profeti Davide e Salomone*, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.

1495-1500 circa.

Pittura murale.

Iscrizioni: TOTA PVL CRA ES AMICA MEAL [sic] ET MACVLA NON EST INTE (nel cartiglio del profeta David); DAVID PSalmus XLV (nello zoccolo del trono); SANCTIFICAVIT TABERNAC / VLVM SVVM ALTISSIMVS (nel cartiglio del profeta Salomone); SALOMON CANTICUS (nello zoccolo del trono).

Figg. 258, 353-355, e 360.

La decorazione pittorica della Cappella di Sant'Anna si articola su più livelli. Al di sopra dell'arco d'ingresso, decorato con un grossolano motivo a candelabra su fondo rosso, sono dipinti i profeti Davide, a sinistra, e Salomone, a destra, comodamente seduti su due alti troni a spalliera rispettivamente di color giallo e rosa (fig. 353). Curiosamente i versetti contenuti nei due rotuli sono stati invertiti rispetto agli autori, per cui Davide mostra il versetto del *Cantico dei Cantici*, e Salomone quello del salmo 45 (44). Bisognerà forse pensare a una svista del pittore che dipinse tali parole latine a lui incomprensibili (si consideri in tal senso anche la storpiatura dell'aggettivo in "meal"). Al di là delle figure si apre un largo paesaggio campestre in cui le colline, punteggiate di alti alberi dal fusto sottile, degradano nella luce chiara e azzurra, secondo un procedimento compositivo tipico del maestro già negli anni del *San Sebastiano* di Palazzo Barberini (fig. 125). Perfettamente al centro dell'arco è incassato lo stemma scolpito dei Reali di Spagna (con la *granada* spaccata, e dunque posteriore al 1492); è incorniciato da un mascherone in *grisaille* coerente con la decorazione scultorea. La calotta absidale è occupata dalla figura di Dio padre seduto in una mandorla di luce e attorniato da tredici angeli (fig. 354), il tutto immerso in ciò che resta del prezioso fondo azzurrite tempestato di stelle d'oro. Sia questa figura che quelle dei due profeti furono strappate nel corso di un restauro nel 1962 (Salerno 1965), e questo è il motivo per cui la superficie pittorica, già sfigurata

da antiche ridipinture, risulta ancor più impoverita (il libro di Dio padre ha perduto quasi del tutto l'iscrizione). In quell'occasione si asportarono i ritocchi che appesantivano la composizione dell'altare, cioè la sant'Anna in trono che tiene nel grembo la Vergine col Bambino (fig. 258). Il committente, appena visibile nella parte sinistra, è un'aggiunta del 1605 circa, quando la cappella, allora in stato d'abbandono, fu nuovamente decorata dal cittadino romano Carlo Cattaneo, originario di Massa in Toscana, al quale si riferiscono verosimilmente i due stemmi scolpiti ai lati dell'arco d'ingresso.<sup>469</sup> Viste le trasformazioni strutturali occorse nei primissimi anni del Seicento, non sappiamo se originariamente la pittura si estendesse ad altre parti del sacello.

La scoperta di questa decorazione murale si deve al Cavalcaselle (1866 e 1871), che, pur ritenendola di fattura mediocre, per primo l'assegnò ad Antoniazio nella sua stagione maggiormente influenzata dalla pittura umbra. L'attribuzione al maestro non è stata più messa in discussione, se non per evidenziare i debiti nei confronti della pittura di Pinturicchio (Lavagnino 1930, Golzio-Zander 1968), del Pastura (Tormo 1942) e di Baldassarre Peruzzi (Salerno 1965). La collocazione cronologica migliore è forse tra la seconda metà degli anni novanta (Noehles 1973, Hedberg 1980) e i primi anni del Cinquecento (Cannatà 1982, Cavallaro 1992 e 2004), dal momento che qui la bottega del pittore ha abbondantemente impiegato i disegni utilizzati per opere tutte dentro l'ultimo decennio del secolo. Il gruppo della Madonna col Bambino riprende fedelmente il tracciato della *Pala Caetani* di Capua (fig. 256), il Dio padre è condotto su un disegno in controparte utilizzato per l'omonima figura della chiesa di San Sebastiano a Bracciano (fig. 351), e che i due profeti sono stanche ripetizioni delle figure squadernate nella conca absidale di Santa Croce in Gerusalemme (1492-95), cui si rifanno il sobrio paesaggio campestre e le figure degli angeli. Considerando che nel 1494 la chiesa di San Pietro in Montorio era già agibile, e che nel 1500 fu consacrato l'altar maggiore (Cantatore 2007, p. 50), è possibile che la cappella, di cui resta ignoto il committente, fosse tra le prime ad essere completata e fornita di tutto il necessario per le funzioni sacre.

---

<sup>469</sup> Due iscrizioni che ricordano l'intervento del Cattaneo sono trascritte in Forcella 1874, V, num. 749 p. 267, che in parte riprende quanto già edito da Alveri 1664, II, p. 310.

Bibliografia:

Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 168; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 177; Steinmann 1901, p. 74; Angeli 1903, p. 466; Gottschewski 1904, p. 22; Everett 1907, p. 303; Berenson, *Indici* 1909, p. 136; Venturi 1913, p. 268; Galassi Paluzzi 1928, p. 415; Lavagnino 1930, p. 30; Berenson, *Indici* 1932, p. 24; Van Marle 1934, p. 274; Tormo-Monzó 1942, II, p. 108; Tormo-Monzó 1943, p. 206; Salerno 1965<sup>b</sup>, pp. 117-118; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Golzio-Zander 1968, p. 266; Noehles 1973, num. 93 p. 245; Hedberg 1980, num. 55 p. 199; Cannatà in Roma 1982, p. 30; Roma 1984, p. 73; Cavallaro 1992, num. 116 pp. 247-248; Cavallaro 2004, pp. 37-41; Cantatore 2007, pp. 52 e 114.

107. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Stefano, Pietro, Paolo, e Sebastiano; Dio padre benedicente e due angeli*, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.

1495-99.

Pittura murale.

Iscrizioni: M[\*\*\*]CCLXXV (nell'architrave al di sopra del san Sebastiano).

Figg. 255, e 346-352.

L'affresco decora l'antica abside quattrocentesca della chiesa di San Sebastiano, edificio che fu incamerato dal comune di Bracciano a seguito della soppressione degli ordini religiosi, e fu destinato prima a cappella dell'ospedale Civile, e poi, alla sua chiusura, diventò parte dei locali adibiti al centro diurno per gli anziani (funzione che svolge tuttora). L'intera composizione è orchestrata per fingere una possente quanto sobria architettura, in cui le figure sono collocate illusivamente sulla soglia tra lo spazio reale dell'osservatore e quello ultraterreno, suggerito dal fondale di colore blu intenso (fig. 346). All'esterno due pilastri con decorazioni a monocromo su fondo arancio (simili nel disegno a quelle impiegate per la carpenteria della *Pala Caetani* di Fondi) sorreggono il finto arco, ai cui lati, in due oculi, si scorgono ancora labili resti dell'arcangelo Gabriele, a sinistra, e della Vergine annunciata, a destra. All'interno della conca, quattro pilastri dividono tre profondi vani: in quello centrale è raffigurata la Madonna seduta in un trono violaceo dalle ampie volute, col Bambino benedicente ritto in piedi sulla coscia destra (fig. 254); in quello di destra sono i santi Sebastiano e Paolo (figg. 349 e 350), e in quello di sinistra i santi Stefano e Pietro (figg. 347 e 348). Al di sopra, nella calotta, Dio padre è assiso nel trono di nubi e riceve l'omaggio di due angeli inginocchiati (figg. 351 e 352).

L'opera è stata resa nota agli studi con l'attribuzione ad Antoniazio Romano da Luigi Salerno in occasione di un restauro nel 1965. A distanza di cinquant'anni possiamo dire che la superficie pittorica non versa in buone condizioni di conservazione, perché afflitta da cadute di colore e da polverizzazione dei pigmenti in molti punti (sono del tutto scomparsi i colori delle ali degli angeli). L'iscrizione

dedicatoria, che corre nell'architrave dipinto, è pressoché illegibile, per cui bisogna rifarsi a quanto trascritto a suo tempo da Salerno per recuperare il nome del probabile committente, tale Stefano Pagnotta, dallo studioso identificato in un amministratore del castro di Bracciano per conto degli Orsini. La data mutila, in cui sono ancora ben leggibili parte delle ultime cifre, permette di circoscrivere l'esecuzione dell'affresco ad anni compresi tra il 1495 e il 1499, e fornisce una preziosa attestazione del vasto campionario di disegni impiegato dai pittori della bottega di Antoniazio. Sebbene non si riscontri in nessuna figura la qualità propria del maestro (ma per l'autografia si sono espressi Cannatà in Roma 1982, Cavallaro 1992 e Paolucci 1992), non si può neppure relegare quest'esecuzione nell'ambito degli anonimi seguaci romani e laziali, dal momento che l'invenzione prospettica e la conduzione pittorica si prestano a confronti puntuali con le migliori prove dell'Aquila eseguite nell'ultimo quindicennio del secolo.

L'ampio ricorso a modelli lontani un decennio e più si chiarisce confrontando il san Sebastiano con l'omonimo di Palazzo Barberini (fig. 125), oppure il santo Stefano con quello del ciborio di Urbano V (fig. 178). Nel caso dei santi Pietro e Paolo, invece, il riferimento sono le due figure della *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), cronologicamente più vicine all'affresco. Il disegno impiegato per il panneggio del manto del Dio padre che ricade voluminosamente sulle gambe è molto simile, nell'andamento e nelle lueggiate, a quello impiegato per la figura dell'Eterno dell'abside di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 330).

Questa commissione, delegata alla bottega di Antoniazio, consente di rafforzare l'ipotesi che i cicli di san Giovanni Evangelista di Tivoli e del ciborio di Urbano V in Laterano siano stati eseguiti rispettivamente nei primi anni ottanta e alla metà di quel decennio, dal momento che il pensiero che anima quei due capolavori della prima maturità di Antoniazio è ben diverso da quanto si vede espresso a Bracciano. Si comprende bene il senso della trasformazione delle strutture dei panneggi, che mantengono sì la complessità del decennio precedente, ma sono costruite con un sentimento ormai diverso che non può prescindere dal confronto, a Bracciano già ampiamente metabolizzato, con il portato romano del Pinturicchio. Il *San Sebastiano* mostra tutta la distanza che corre tra la ripresa aggiornata sulle delicatezze ombre e la potente figura di matrice melozzesa dei primi anni ottanta (fig. 125), a rimarcare



che, nel momento in cui Antoniazio riutilizzò disegni di opere “fortunate” dei decenni precedenti, egli ne aggiornò il dettato secondo il gusto e lo stile raggiunti, in questo caso nella sua estrema attività.

Bibliografia:

Salerno 1965, p. 128; Negri Arnoldi 1965, p. 242; Golzio-Zander 1968, p. 284; Noehles 1973, num. 97 p. 250; Hedberg 1980, num. 76 pp. 212-213; Cannatà in Roma 1982, p. 31; Cavallaro 1992, num. 28 p. 202; Paolucci 1992, num. 41 p. 134; Cavallaro 2013, p. 40.

108. Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta le maritande*, Cappella dell'Annunziata, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

1500.

Tavola, 172 x 189 cm.

Iscrizioni: DIE XX MARTII MCCCC ANTONATIVS ROMANVS PINXIT  
(nel bordo inferiore della tavola).

Figg. 251 e 356.

Esposizioni: Roma 1984, Roma 1985, *Antoniazio Romano* 2013.

Il soggetto della tavola si spiega in relazione all'attività caritatevole svolta dal cardinale Torquemada, culminata nel 1460 con la fondazione della confraternita dell'Annunziata in Santa Maria sopra Minerva (Cavallaro 1998). Tra i tanti compiti svolti dai confratelli vi era la dotazione delle ragazze che versavano in estreme condizioni di povertà. Tale slancio filantropico è tradotto simbolicamente dal pittore nel gesto della Vergine, che consegna un sacchetto adorno di perle e ricolmo di monete alla ragazza inginocchiata di fronte a lei (fig. 250). Poco oltre, il cardinale è raffigurato di profilo, e presenta con gesto paterno una seconda ragazza alla Vergine. In continuità con l'attitudine ritrattistica maturata circa un decennio prima nella *Madonna degli uditori di Rota*, i personaggi terreni sono resi in proporzioni minori rispetto a quelli sacri. Chiude la composizione nel lato sinistro l'arcangelo Gabriele, raffigurato in abiti sgargianti mentre incede verso la Vergine. Al di sopra di lui si trova la figura del Dio padre benedicente, ricollocato nella posizione originale a seguito di un restauro nel 1922 (fig. 356): in precedenza era stato ritagliato e spostato più in alto, per via dell'ingrandimento della tavola dovuto a un rimaneggiamento dell'altare agli inizi del Seicento (Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013).<sup>470</sup> A seguito di un altro intervento occorso nel 1985, inoltre, furono asportate le integrazioni mimetiche che occultavano le vaste lacune presenti nella figura

---

<sup>470</sup> La fotografia Anderson num. 3726 è una preziosa testimonianza dello stato dell'opera agli inizi del Novecento: al tempo il fondo oro, dai ricchi e complessi motivi floreali, non era visibile, al pari del virtuosistico pavimento in marmo policromo.

dell'angelo (Cavallaro 1992), motivo per cui oggi egli si offre allo sguardo con le ali “scarnificate” e il crudo legno del supporto a vista.

L'attestazione più antica dell'opera si trova nelle pagine della secentesca *Cronica breve* di frate Ambrogio Brandi (un'ampia trascrizione del passo, tratta dalla copia del 1706, è in *Antoniazzi Romano* 2013), il quale attribuiva la tavola al Beato Angelico. Quest'indicazione non è strampalata, dal momento che Vasari, nelle due edizioni delle *Vite*, scrisse di una *Nunziata* dipinta dal pittore fiesolano per la Minerva. Quest'opera non è mai stata rintracciata, e non si può escludere che l'aretino si fosse confuso con la tavola licenziata da Antoniazzi nel 1500.<sup>471</sup>

La scoperta e l'attribuzione all'Aquila si devono allo Schmarsow (1886), il quale propose lucidamente una datazione al 1488 circa per i manifesti rapporti con la pittura umbra. Prima del recupero della dettagliata documentazione sulla commissione, l'*Annunciazione* era concordemente assegnata alla seconda metà degli anni ottanta (Venturi 1913: 1489; Longhi 1927: 1490; Negri Arnoldi 1964: 1484-85); solo Maria Ciartoso (1911) si spinse a ipotizzare l'esecuzione nel corso degli anni sessanta. Fu la Noehles (1973) a rintracciare i pagamenti al pittore scalati tra il dicembre del 1499 e il marzo del 1500, e il suo sforzo archivistico fu gratificato durante un restauro nel 1985 dal recupero, al di sotto di ridipinture, della firma e della data dell'opera.

Conclusa il 20 marzo, la tavola fu trasportata alla Minerva e collocata presso l'altare della confraternita quattro giorni dopo, in tempo per la festività mariana del 25. Quest'abbondanza di materiale documentario è un *unicum* nella lunga carriera artistica di Antoniazzi, e permette di valutare approssimativamente i tempi per l'esecuzione di una pala d'altare di grandi dimensioni, in questo caso terminata nel giro di tre mesi pieni.

#### Bibliografia:

Schmarsow 1886, p. 206; Venturi 1895-96, pp. 252-253; Angeli 1903, p. 338; Gottschewski 1904, p. 22; Everett 1907, pp. 300-302; Berenson, *Indici* 1909, p. 136; Ciartoso 1911, p. 52; Venturi 1913, pp. 272-276; Floriano 1914, pp. 13-14; Longhi

---

<sup>471</sup> Vasari, T, p. 146; G, p. 265.

1927, p. 259; Berenson, *Indici* 1932, p. 28; Van Marle 1934, p. 262; Pope-Hennessy 1964, pp. 284-285; Negri Arnoldi 1965, pp. 235-236; Berenson, *Indici* 1968, p. 17; Noehles 1973, num. 65 pp. 212-213; Hedberg 1980, num. 51 pp. 195-196; Cannatà in Roma 1982, p. 30; scheda di Cavallaro in Roma 1984, p. 344 e num. VIII.12 pp. 369-370; scheda di Cannatà in Roma 1985, pp. 50-52; Geiger 1986, p. 141; Cavallaro 1992, num. 30 pp. 203-204; Paolucci 1992, num. 44 p. 146; Cavallaro 1998, pp. 225-233; scheda di Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 39 pp. 150-151; Pedrocchi 2013, pp. 75-76.

109. Bottega di Antoniazio Romano e associato, *Salvatore in trono*, la *Vergine e san Giovanni Evangelista* (laterale sinistro), *San Giovanni Battista e san Sebastiano* (laterale destro), collegiata di Santa Maria Assunta, Castelnuovo di Porto.

1501.

Tavola, 148 x 65 cm (tavola centrale); 148 x 32 cm (ciascun laterale, composto di due tavole sovrapposte).

Iscrizioni: EGO SVM LVX MVN / DI VIA VERITAS ET VITA (nel libro del Salvatore); O DEVS ALPHA PRO [sa]LVS [g]ENTIBVS OMNIBVS ET Omega / STANT CVI VERA FIDES SPESQue FIDELIS AMOR / PER TE ChRIstiCOLorVm DIGNIARE IGNIOSCERE CVLPIS / SANCTORVM SANCTVM IVDICIOQue PIIVM 1501 (nell'iscrizione al bordo inferiore della tavola).

Figg. 359, e 361-362.

Il trittico raffigura nella tavola centrale il Salvatore benedicente seduto in un semplice scranno (fig. 359). Nella tabella dipinta al di sotto della figura (si confronti l'espedito con quello della *Madonna col Bambino* di Velletri del 1486) corre su quattro righe un'iscrizione latina, in cui si rammenta l'esecuzione dell'opera nel 1501, ma non si esplicita la committenza. I due laterali sono invece composti secondo una tipologia che a mia conoscenza è un *unicum* nel panorama romano e laziale della fine del Quattrocento: nel pannello di sinistra, in alto, è collocata la Vergine, e in basso sta san Giovanni Evangelista; in quello di destra, in alto è il Battista, e in basso san Sebastiano (fig. 362). Non è da escludere che al pittore fosse richiesto di dipingere i santi rifacendosi alla composizione impiegata per le ante in argento della coperta dell'*Acheropita* del Sancta Sanctorum al Laterano. Per concludere, l'unico intervento conservativo risale al biennio 1979-80 (Cavallaro 1992).

La menzione più antica del trittico risale a Carlo Bartolomeo Piazza (1703), che lo riferì al Perugino, segnalandolo nella collegiata di Castelnuovo presso l'altare del Salvatore, eretto da tale Giovanni Degli Effetti, famiglia di Urbano VIII e canonico di San Pietro in Vaticano. Successivamente furono il Nibby (1837) e il Moroni

(1852) a rammentare l'opera, sostanzialmente rifacendosi alle parole dell'erudito settecentesco. La riscoperta storico-artistica si deve al Cavalcaselle (Crowe-Cavalcaselle 1866 e 1871), che assegnò lo scomparto centrale al Caporali della *Pala* di Castiglion del Lago (1487), e i due laterali all'Antoniazza dell'abside di Santa Croce in Gerusalemme. Per avere dei chiarimenti circa le vicende più antiche dell'opera bisogna però attendere i due contributi di Alessandro Bellucci (1902 e 1902<sup>b</sup>), che richiese un parere al Venturi e al conte e pittore Lemmo Rossi Scotti sull'attribuzione del Piazza, ricevendo la conferma che si trattava di un'opera eseguita dal Perugino (la tavola centrale) e da un ignoto collaboratore (i laterali). Sappiamo dal Bellucci che la cappella della collegiata in cui era depositata l'opera apparteneva in quegli anni alla famiglia Pagnani, che l'aveva arilevata dai Degli Effetti. Il trittico era stato collocato presso l'altare in un vano profondo circa cinquanta centimetri, nascosto da una tela secentesca che ornava la cappella. Nei lati dello spessore della nicchia erano stati sistemati i due sportelli laterali. I monogrammi dipinti nei pannelli del san Giovanni Evangelista e del san Sebastiano, raffiguranti una "A" sormontata da una croce, erano sciolti dal Bellucci nella persona di Antonio Degli Effetti, crociato contro i Turchi, che nel 1541 aveva rinnovato il giuspatronato sulla cappella (ma, aggiungo, potrebbe trattarsi anche del pronipote Antonio, che nel 1665 fece ridecorare il sacello). Approfondendo le vicende quattrocentesche della famiglia, attraverso le lapidi commemorative (p. 42), egli ritrovò l'origine dell'attribuzione al Perugino in un'iscrizione in cui si rammentava la provenienza dell'opera dalla chiesa di San Giovanni a Francalance, fondata da Pietro, da Silvestro, da Giacomo e da Giovanni Degli Effetti, i quali ne ottennero il giuspatronato nel 1517. Prima di concludere sugli aspetti legati alla committenza, su cui ritornerò in chiusura della scheda, segnalo che nel 1630 il dipinto era già collocato presso l'altare, stando a una visita pastorale citata da Cesare Panepuccia (Panepuccia-Clementi 1990).

L'attribuzione al Perugino incontrò l'approvazione entusiasta di Rodolfo Lanciani (1902), ma già nel 1904 Gottschewski riconsegnò il trittico a un contesto più ragionevole con l'assegnazione ad Antoniazza, ottenendo il consenso dell'Everett (1907), dello Gnoli (1911), del Berenson (1932 e 1968) e del Van Marle (1934). Nella seconda metà del Novecento, aumentando le conoscenze su Antoniazza e sulla sua

vasta bottega, l'esecuzione dell'opera è stata orientata verso la cerchia del pittore da Luisa Mortari (1964), seguita dalla Noehles (1973), ma è stata ricondotta invece alla bottega da Hedberg (1980), che ha rilevato nei due pannelli laterali una maggior componente umbra. La difficoltà di sciogliere l'attribuzione dell'opera traspare anche nelle pagine della Cavallaro (1992 e 2013), che ha distinto l'esecuzione di bottega del Salvatore dalla mano più umbreggiante responsabile dei laterali.

I punti oscuri sono parecchi, sia per l'evidente disparità stilistica tra i pannelli laterali e quello centrale, sia per l'oscura vicenda dell'approdo alla Cappella Degli Effetti nella collegiata dell'Assunta. A mio parere la figura del Salvatore va confermata alla bottega di Antoniazzo, mettendola in relazione col profeta David della Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio (fig. 360). Il manto del Cristo, dalle ampie e mordibe pieghe, è simile a quello del profeta; e con esso il Cristo condivide un disegno semplificato del profilo della testa, in cui l'espressione degli occhi appare stanca e stereotipata (fig. 361). Nel concordare con Hedberg e con la Cavallaro, i quattro pannelli laterali sembrerebbero di un'altra mano, e viene il dubbio che non siano pertinenti alla tavola centrale, ma siano stati riuniti in occasione dell'allestimento della cappella tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. Altri due elementi che cozzano tra loro sono il monogramma presente nei due laterali, che rimanda al patronato di fine-Cinquecento, e la dedicatoria della tavola centrale, in cui non c'è alcun riferimento alla famiglia Degli Effetti, la quale, non va dimenticato, ebbe il patronato su San Giovanni a Francalance solo nel 1517, ben sedici anni dopo l'esecuzione del trittico.

Non sarebbe strano, quindi, se la tavola del Salvatore (singolarmente o insieme agli altri due pezzi) fosse stata commissionata in origine per una chiesa romana. A tal proposito ricordo il pagamento di dieci ducati che nel 1501 fu corrisposto ad Antoniazzo dalla confraternita di San Luigi dei Francesi, proprio per l'esecuzione di un *Salvatore* da destinare alla chiesetta succursale di San Salvatore in Thermis.<sup>472</sup> Allo stato degli studi affermare che la fonte documentaria si riferisca alla tavola in

---

<sup>472</sup> D'Avossa 2013, num. 58 p. 181: "Item pro pictura ymaginis Salvatoris, ac tabernaculi supra dictam Ymaginem, solvi magistro Antonacio pictori ducati decem".

questione è cosa ardua, anche perché non sappiamo se la somma pagata vada intesa come totale, nel qual caso risulterebbe forse esigua, o parziale.

Bibliografia:

Piazza 1703, pp. 108-109; Nibby 1837, p. 444; Moroni 1852, p. 231; Crowe-Cavalcaselle 1866, pp. 168-169; Crowe-Cavalcaselle 1871, p. 177; Bellucci 1902, pp. 39-43; Bellucci 1902<sup>b</sup>, p. 180; Lanciani 1902, p. 633; Gottschewski 1904, p. 23; Everett 1907, p. 303; Rossi 1908, pp. 141-142; Bernardini 1909, p. 46; Gnoli 1911, n. 5 pp. 336-338; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 277; Mortari 1964, n. 6 p. 45; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 17 pp. 175-176; Hedberg 1980, num. 77 pp. 213-214; Panepuccia-Clementi 1990, pp. 45 e 56-61; Cavallaro 1992, num. 111 pp. 245-246; scheda Santarelli in Russo-Santarelli 1999, num. 9 pp. 29-31; Cavallaro 2013, p. 30.



## 6.2 Opere trafugate

110. Antoniazio Romano (?), *Redentore benedicente tra i santi Sebastiano e Michele*, già chiesa della Santissima Annunziata, Poggio Nativo.

Ultimo decennio del Quattrocento (?).

Tavola.

La più antica descrizione del trittico è nelle pagine di Mariano Guardabassi (1872), e qui la trascrivo a causa dell'avvilente assenza di documentazione fotografica: "In centro Cristo seduto in atto di benedire, a sinistra san Sebastiano e a destra san Michele Arcangelo; opera dell'Antonazi che sente molto della maniera dello Spagna".

L'attribuzione dubitativa ad Antoniazio Romano deriva unicamente dalle parole del Guardabassi, così come una datazione alla fine del Quattrocento scaturisce dal riferimento al pittore peruginesco chiamato in causa in quelle pagine. Nel 1932 Francesco Palmegiani, confermando la tradizionale attribuzione ad Antoniazio, dava notizia del furto avvenuto alcuni anni prima, e purtroppo da allora l'opera non è ritornata alla luce.<sup>473</sup>

### Bibliografia:

Guardabassi 1872, p. 249; Vasari-Milanesi 1878, n. p. 471; Venturi 1897, p. 253; Angeli 1902, p. 334; Palmegiani 1932 p. 477; Berenson, *Indici* 1932, p. 23; Van Marle 1934, n. 1 p. 279; Rieti 1957, p. 34; Noehles 1973, num. 15 p. 174; Hedberg 1980, num. 6 p. 278; Cavallaro 1992, num. 41 p. 209; Cavallaro 2013, p. 30.

---

<sup>473</sup> Cavallaro 2013, p. 30 ha indicato l'anno del furto nel 1930.

111. Bottega di Antoniazio Romano (?), *San Paolo e san Pietro*, già oratorio del Gonfalone, Roma.

1490-1500 circa.

Tavola, 120 x 50 cm (ciascuna).

Fig. 363.

I santi Paolo e Pietro furono scoperti nel 1822 nella sacrestia dell'oratorio del Gonfalone. Erano stati reimpiegati per un periodo imprecisato come ante di una credenza, dopo essere stati verniciati di scuro. Luigi Ruggeri nel 1866, all'interno di un volumetto sull'oratorio del Gonfalone, diede notizia del ritrovamento e segnalò che le due tavole erano appese in cornici rettangolari ai lati dell'altar maggiore (stavano ancora lì negli anni sessanta del Novecento).<sup>474</sup> Nel 1939 furono restaurate dall'Istituto Centrale per il Restauro, e poi esposte per alcuni mesi a Palazzo Venezia (Cavallaro 1992). Nella seconda metà degli anni sessanta furono trasferite a Palazzo Maffei-Marescotti, allora sede del Vicariato di Roma, per far ritorno di lì a breve nell'oratorio, dove furono rubate il 30 novembre 1974 (*Servizio per le ricerche delle opere d'arte rubate* 1975) e mai più rinvenute.

Dal momento che l'oratorio del Gonfalone fu costruito nel quinto decennio del Cinquecento, è verosimile che le due tavole provenissero da un altro edificio, e forse che facessero parte di un trittico, di cui purtroppo non si ha notizia dello scomparto centrale. Ritornando agli studi di Barbara Wollesen-Wisch (1985, pp. 62-63) sull'arciconfraternita romana del Gonfalone, avanzo con molta cautela l'ipotesi che i due pannelli appartenessero alla compagnia dei Santi Pietro e Paolo, ancora attiva nel proprio oratorio presso Piazza Farnese nell'ultimo decennio del Quattrocento, ma già trasferita in Santa Lucia Vecchia nel 1513, quando ormai il sodalizio era stato assorbito dal Gonfalone.

Okkonen (1910) ritenne i due *Santi* opera certa di Antoniazio, perché affini a quanto realizzato nella *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245). Tale ipotesi è stata

---

<sup>474</sup> Una foto dell'allestimento delle tavole nell'oratorio si conserva nella fototeca della Biblioteca Hertziana (foto Hutzel 1966, num. 118849).

sposata dalla Noehles (1973) e dalla Cavallaro (1992), mentre Luisa Mortari (1964) si è espressa in favore della cerchia del pittore. Hedberg (1980) ha ritenuto opportuno segnalare dubitativamente la pertinenza dell'opera al maestro, o alla sua bottega, nel corso dell'ultimo decennio.

Il san Paolo, a giudicare dalle vecchie foto, sembra molto vicino nel disegno al medesimo soggetto del *Trittico del Redentore* di Zagarolo (fig. 373): la variazione principale riguarda il solo braccio sinistro della figura, che regge il libro mostrandone la faccia e non il dorso. Data la sommarietà del panneggio del san Pietro e la composizione delle pieghe del manto del san Paolo, nonché l'aria molto addolcita delle due figure, è possibile che la realizzazione delle tavole cada tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento.

#### Bibliografia:

Ruggeri 1866, pp. 115-116; Okkonen 1910, p. 53; Galassi Paluzzi 1928, p. 413; Mortari 1964, n. 1 p. 45; Matteocci 1964, p. 39; Noehles 1973, num. 57 p. 207; *Servizio per le ricerche delle opere d'arte rubate* 1975, pp. 57-58; Hedberg 1980, numm. 61-62 pp. 204-205; Cavallaro 1992, num. 42 p. 20.



### 6.3 Espunzioni

112. Pittore antoniazzesco della prima ora, *San Francesco*, già Prato, asta Farsetti dell'11 aprile 2014, num. 696.

*Post* 1467.

Tempera su tavola, 108,5 x 45 cm.

Fig. 58.

Esposizioni: Köln 1969; Prato 2014.

Questa tavola raffigura san Francesco con i consueti attributi iconografici; non è tuttavia chiaro se essa sia stata risagomata. Data la posizione del santo, è verosimile che fosse parte di una composizione più ampia, forse di un trittico, in cui starebbe a destra rispetto al gruppo centrale.

Le poche notizie utili sull'opera sono state fornite da Hedberg (1980), il quale ricostruì il passaggio d'asta a Vienna presso Dorotheum nel 1962, e quello successivo a Köln presso Lempertz nel 1969. È recente l'approdo al mercato italiano, a Prato presso Farsetti nella primavera del 2014.

L'assegnazione ad Antoniazzo Romano sembra generosa (Hedberg 1980), e orientarsi verso l'esecuzione da parte di un anonimo pittore attivo tra la fine degli anni sessanta e gli anni settanta mi sembra utile per valorizzare al meglio l'opera. Il confronto con il san Francesco del *Trittico* di Subiaco è il più significativo (fig. 56), in quanto l'anonimo pittore si rifece in tutto alle soluzioni lì adottate da Antoniazzo, riproponendo la figura in controparte con la sola variante di un manto erboso al posto del piano monocromo scelto dal maestro.

Bibliografia:

Köln 1969, num. 1 p. 9 e fig. 1 tav. 3; Hedberg 1980, num. 72 p. 211.

113. Pittore romano, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Pietro martire* (lateralì interni), i *Santi Girolamo e Sebastiano* (lateralì esterni), già Roma, collezione Vitetti.

1460-70 circa.

Tavola, 52,5 x 43 cm (centrale), 52,5 x 23 cm e 52,5 x 21,5 cm (i lateralì).

Figg. 5 e 6.

Esposizioni: Firenze 1983.

Questo piccolo trittico raffigura nello scomparto centrale la Madonna che allatta il Bambino, nello sportello di sinistra san Francesco, all'interno, e san Girolamo in abiti cardinalizi, all'esterno; in quello di destra, invece, san Pietro martire, all'interno, e san Sebastiano trafitto da numerose frecce, all'esterno. Due datate fotografie dell'opera sono custodite nella fototeca Berenson, ma è difficile la valutazione dello stato di conservazione basandosi su di esse.<sup>475</sup>

L'opera faceva parte della collezione romana del conte Vitetti quando fu pubblicata da Antonio Paolucci (1968) con un'attribuzione ad Antoniazio Romano al 1460. Attualmente è dispersa a seguito di una vendita avvenuta a Firenze nel 1983. La Noehles (1973) ha proposto di vedervi un pittore romano influenzato sì dalla pittura di Benozzo, ma con una forte componente senese; Hedberg (1980) si è orientato verso un pittore romano del 1465-75 circa, responsabile dell'affresco della *Madonna col Bambino e due santi benedettini* dell'anticamera della sacrestia di San Paolo fuori le Mura; infine, la Cavallaro (1992) è tornata a evidenziare il riferimento stilistico al Gozzoli, con una datazione alla fine degli anni cinquanta. Considerando le prove ascritte ad Antoniazio tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta, mi pare che difficilmente questo trittico trovi posto tra le sue primizie: si guardi alla gracilità del Bambino, ai tratti affilati della Madonna, che sembra riprendere la *Madonna del Latte* di Rieti (fig. 3), nonché alla figura del san Francesco, la cui posa e la larga volumetria del saio non si spiegano senza il punto stilistico raggiunto da

---

<sup>475</sup> Fototeca Berenson, numm. 120242 (trittico con le ante aperte), e 127203 (lateralì esterni).

Antoniazzo nel *Tritico* di Subiaco (fig. 56). Questo ignoto pittore romano eseguì probabilmente l'opera all'incirca nel settimo decennio, tentando di aggiornare la sua cultura benozzesa sulle prove più innovative del maestro romano senza però riuscirvi.

Bibliografia:

Paolucci 1968, pp. 55-57; Noehles 1973, n. 25 p. 111 e p. 254; Hedberg 1980, num. 198 pp. 256-257; Firenze 1983, num. 209; Cavallaro 1992, num. 172 pp. 286-287.

114. Pittore antoniazresco, *Madonna della Purità*, convento dei Carmelitani di Santa Maria in Traspontina, Roma.

Fine anni sessanta-inizio anni settanta.

Affresco staccato e trasportato su tela applicata su tavola, 94,5 x 72,5 cm.

Fig. 77.

Questa pittura raffigurante la Madonna col Bambino è in condizioni conservative tali per cui oggi appare difficilmente illeggibile nelle sue forme originali. Lo strappo e il trasporto su tela hanno impoverito la superficie pittorica, così che per discutere brevemente l'opera bisogna rifarsi a una fotografia della Soprintendenza romana risalente al 1972, scattata quando la tela era appesa alla parete d'ingresso degli uffici del convento (ed era gravata da pesanti ridipinture).<sup>476</sup> Oggi è invece esposta nel refettorio.

La pubblicazione della *Madonna col Bambino* si deve alla Cavallaro (1992), che ne ha dato un fugace accenno, sebbene con alcune imprecisioni. La studiosa ha infatti indicato la provenienza dalla seconda cappella a sinistra, partendo dall'ingresso, della chiesa di Santa Maria in Traspontina, probabilmente confondendo quest'opera con un altro affresco raffigurante la Madonna col Bambino lì conservato ancor oggi. Da quell'intervento, a mia conoscenza, non c'è stato un sostanziale avanzamento degli studi.

Ci troviamo di fronte a una derivazione dall'iconografia della *Madonna della Consolazione* (fig. 72): la *Madonna della Purità*, che in origine verosimilmente era dipinta a figura intera, fu eseguita da un pittore romano tra la fine del settimo e gli inizi dell'ottavo decennio. Pare di scorgere ancora qualcosa delle forme derivate dal momento pierfranceschiano di Antoniazzo nel volto della Vergine, e al contempo il gusto goticeggiante del fitto pannello del perizoma del Cristo rinforza l'ipotesi che i termini cronologici proposti siano calzanti, andando di fatto a incrementare il numero di derivazioni dall'archetipo del maestro.

---

<sup>476</sup> Scheda OA 12/00821852, neg. num. 28307.



Bibliografia:

Cavallaro 1992, num. 57 p. 221.

115. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, chiesa di San Cesareo all'Appia, Roma.

Fine anni sessanta-inizio anni settanta.

Pittura murale.

Fig. 76.

Quest'opera, assai pasticciata, raffigura la Madonna in trono col Bambino secondo il modello della *Madonna della Consolazione* di Antoniazzo Romano (fig. 72). È incassata nella parete absidale all'interno di una fastosa cornice in stucco, realizzata durante i lavori di rifacimento della chiesa patrocinati dal cardinale Cesare Baronio a partire dal 1597.<sup>477</sup> Giovan Antonio Bruzio (in Huelsen 1924) ne diede un breve accenno e una descrizione sommaria, e l'avvicinò ai tempi di Raffaello.<sup>478</sup>

Non si conosce purtroppo la provenienza dell'opera, e la Noehles (1973), che per prima la pubblicò, ne ipotizzò la commissione da parte del cardinale Bessarione verso il 1470. Ciò non è attualmente verificabile, ma la datazione avanzata dalla studiosa appare la più ragionevole per questa *Madonna col Bambino*, che incrementa il numero delle anonime derivazioni dal modello di Antoniazzo realizzate all'incirca tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta.

#### Bibliografia:

Noehles 1973, num. 31 pp. 185-186; Hedberg 1980, num. 42 p. 184; Cavallaro 1992, num. 56 p. 220.

---

<sup>477</sup> Matthiae 1955, pp. 25 e sgg. In merito ai restauri del Baronio si veda anche Zuccari 1984, p. 67.

<sup>478</sup> Huelsen 1924, p. 401, da cui trascrivo sia la versione in italiano che in latino: "Sotto la cornice, in un ornamento di stucco indorato, è un quadro della beatissima Vergine con Christo bambino in braccio, mezza figura dei tempi vicino a Raffaele" (il riferimento è all'opera di Bruzio in BAV, Vat. Lat. 11885, c. 143r), e " Sub coronide in marmorato, quod auro convestitur, picta adorantur beatissimae Virginis imago cum Christus puer in sinu, picta autem creditur non multo post saeculum Raphaelis" (questo in BAV, Vat. Lat. 11880, c. 112v).

116. Pittore romano, *Madonna col Bambino, i santi Pietro e Paolo, e il cardinale Philippe de Levy*, già Firenze, collezione Volterra.

1475.

Tavola, 47,6 x 42 cm (il solo pannello con il ritratto del cardinale).

Iscrizioni: PHILIPVS DE LEVIS Sancti PETRI Et MARCELINI Sanctae Romanae Ecclesiae CARDinalis ARELATENSIS (nel pannello del san Pietro); HANC IMAGINEM DE PINGERE FECIT MCCCCLXXV (nel pannello del san Paolo).

Fig. 391

Esposizioni: New York 2006 (il solo pannello col ritratto del cardinale).

Questo trittico raffigura nella tavola centrale una copia dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* di Santa Maria Maggiore; nello sportello sinistro sta san Pietro, al di sopra dello stemma cardinalizio di Philippe de Levy (1473-75), il quale a sua volta è dipinto di profilo nello sportello destro al di sotto del san Paolo.

Oggi si conserva solamente il ritratto del cardinale, che nel 1923 fu venduto da Gustavo Volterra a un collezionista americano, il quale a sua volta se ne è privato nel 2006, anno in cui esso è stato battuto all'asta da Sotheby's a New York.

Molti anni dopo l'infausto smembramento il *Trittico* fu reso noto da Pico Cellini (1943), che, rigettando l'assegnazione del ritratto del cardinale a Melozzo, assegnò l'opera ad Antoniazio Romano in persona. Successivamente la Noehles (1973), Hedberg (1980) e la Cavallaro (1992) hanno virato verso l'esecuzione da parte della cerchia del pittore. La perdita dell'insieme è ancor più dolorosa se si pensa che, a fronte delle numerose copie della *Madonna del Popolo* della bottega dell'Aquili, non ci sono pervenute copie della *Madonna col Bambino* di Santa Maria Maggiore eseguite nella seconda metà del Quattrocento, se si eccettua quella della chiesa di Santa Maria al Prato di Campagnano Romano, purtroppo rubata negli anni sessanta.

Il *Trittico* fu realizzato da un pittore di buona caratura, e perfettamente in linea con l'attitudine ritrattistica dell'Aquili all'altezza del *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100). Al contempo egli appare ben distinto da Antoniazio, a giudicare dal profilo

del cardinale, che non è imbevuto della stessa forza espressiva del ritratto fondano. Anche nel volto del Bambino traspare una certa grazia, mentre quello della Vergine pare un po' più fiacco. Non mi sembra però che si possa concordare con la Noehles, che ha visto nel cardinale Levy il possibile committente delle pitture del ciborio di Urbano V, dal momento che il profilo dei due personaggi è assai diverso, specie nel mento e nella forma del padiglione auricolare, nonché nei capelli, qui castani e ricci e lì bianchi e lisci.

#### Bibliografia:

Cellini 1943, pp. 33-35; Noehles 1973, num. 82 p. 228; Hedberg 1980, num. 213 p. 261; Howe 1982-83, pp. 11-12; Cavallaro 1992, num. 45 p. 216; New York 2006, num. 33; Cavallaro 2013, p. 28.

117. Pittore antoniazzesco (?), *Madonna col Bambino (Madonna della Sanità)*, chiesa di San Lorenzo in Lucina, Roma.

1476-80 circa.

Pittura murale staccata e attualmente coperta da una libera riproduzione in mosaico della seconda metà del Novecento.

Fig. 115.

La scheda di questa *Madonna col Bambino* si basa principalmente sul recupero delle fonti documentarie più antiche, dal momento che non è stato possibile rintracciare neppure una fotografia che mostri il dipinto originale. L'opera si conserva nell'ovato marmoreo che corona l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo in Lucina; il mosaico che la ricopre non è un rifacimento secentesco, come è stato scritto da Saverio Ricci (2011), che per primo ha segnalato l'opera attribuendola a Piermatteo d'Amelia, ma è una libera copia dell'immagine, risalente alla seconda metà del Novecento, ed eseguita in sostituzione della tela ormai logora che sin dalla metà dell'Ottocento ricopriva la *Madonna della Sanità*. Tale è infatti il titolo di questa Madonna miracolosa, recensita nell'ampia raccolta di Pietro Leone Bombelli (1792), poiché fu incoronata dal Capitolo di San Pietro in Vaticano nel 1648.<sup>479</sup>

L'idea che il mosaico sia una copia libera deriva dal confronto con l'incisione che dalla pittura trasse il Bombelli: al di là della sommaria traduzione grafica delle figure, le varianti significative sono la posizione della testa del Bambino, che nel Bombelli è volta verso l'osservatore, e il gesto che la Vergine compie con la mano sinistra, dal momento che l'incisore disegnò la Madonna che scosta il perizoma di Gesù (secondo un'iconografia ampiamente sperimentata dalla bottega di Antoniazio Romano), mentre nel mosaico la Vergine regge una rosa. Non posso neppure escludere, a giudicare dalla forma del trono, che chi a suo tempo realizzò il mosaico si sia lasciato suggestionare dalla *Madonna col Bambino* di Nazzano (fig. 116), dal

---

<sup>479</sup> Bombelli 1792, I, pp. 35-39. Non sono purtroppo riuscito a rintracciare una precedente incisione commissionata da san Francesco Caracciolo (1563-1608), e segnalata nell'opuscolo del 1868, quando già se ne lamentava la scomparsa.

momento che le architetture dei due troni sono identiche persino nella decorazione delle volute.

Al di là di queste elucubrazioni su quanto è celato alla vista, tutti gli elementi necessari per ricostruire la storia della *Madonna della Sanità* sono in un opuscolo del 1868 che ha come oggetto le virtù miracolose del dipinto.<sup>480</sup> L'immagine era originariamente affrescata al secondo pilastro a sinistra partendo dall'ingresso, dove

---

<sup>480</sup> *Madonna della Sanità* 1868: “[p. 4] Essa pertanto si è quella che alto levata si mira tra il cornicione e il timpano dell’altare massimo, e a cui richiamano gli occhi l’adornamento di una raggiera e alcune fiammelle di piccole lampade che, non ostante l’altezza, sogliono accendersi e manterervisi accese tutto il giorno da’ devoti benefattori. È un piccolo affresco dell’altezza e larghezza di quattro palmi romani, ma non dipinto di prima origine colassù, sibbene trasportatovi dal basso di un pilastro del tempio in contingenza di antichi [p. 8] restauri, e da quello propriamente dove marmoreo pulpito fa tuttora pompa di sé. La pittura è antichissima, e, riguardandola, secondo l’arte, si ravvisa ch’è fatta con quell’amore che è proprio di età religiose: è Maria che sorregge il divin Figliuolo, e pare che offragli un fiorellino od un frutto. [...] Questa santa immagine si denomina della Sanità, sì perché fin dal primo prodigio operato venne così invocata, e sì perché l’acqua sorgente e chiara di una specie di pozzo, che si scoprì dopo il prodigio ivi appresso, ove si trovava l’immagine dipinta, veniva attinta con fede, e data a bere agl’infermi con ottenerne la sanità; [p. 9] e finalmente, perché, venendo invocata con altri simili titoli, la sua maestà di Paolo quinto, come appresso vedremo, raccomandò e impose a san Francesco Caracciolo che s’invocasse con questo titolo della Sanità. Si poi il sacro affresco, non si saprebbe dire come restato coverto, o posto in dimenticanza, sì il pozzo, che la rese viepiù venerata, scoprironsi, a quanto pare sotto il pontificato di Sisto quinto, di quel modo che, come qui appresso narra nelle sue memorie manoscritte dell’insigne chiesa di San Lorenzo in Lucina il padre Francesco Resta de’ Chierici Regolari Minori, a’ quali Paolo quinto più tardi affidò questa chiesa monumentale: «Aveva questa chiesa – dice padre Resta – più basso il pavimento che non è al presente, e si calava in esso per alcuni scalini. Nel sito ove ora è il pulpito era dipinta una Madonna in un pilastro. La pittura era antica, né era in molta venerazione; ai 25 di luglio nell’ora di vespero uno stroppiato, facendo orazione avanti detta immagine, rimase sano in un subito, lasciando le crocchie delle quali si serviva per muoversi». All’evidenza di sì [p. 10] manifesto segno si cominciò da’ circostanti ad acclamare «Miracolo, miracolo», e, spargendosi questa voce per la città, con il racconto del miracolo succeduto, il popolo prese grandissima divozione alla detta immagine, e vi concorrevano in grandissimo numero con voti e con limosine. Fu poco dopo tagliata l’immagine dal pilastro, collocata nell’ala della chiesa, in vicinanza alla Cappella di San Francesco. Del concorso che vi era, se ne trovano notate queste parole in una scrittura dell’anno 1598, formata per ordine del cardinale Deza, allora titolare, parlandoci dell’immagine dice: «Quae ad sui devotionem nedum in urbe degentes, sed et extra innumeros utriusque sexus christifideles excitabat».

fu collocato poi il pulpito realizzato su disegno di Cosimo Fanzago nel 1651. Davanti vi era la fonte da cui scaturiva un'acqua dal potere taumaturgico, dovuto alla presenza dell'immagine sacra. In seguito a lavori, risalenti al 1597-1600, per l'innalzamento del pavimento, l'affresco fu staccato e collocato all'altar maggiore, che, precedentemente intitolato a san Lorenzo, fu allora dedicato alla *Vergine della Sanità*, e consacrato il 25 luglio 1598.<sup>481</sup> L'aspetto odierno è successivo alla donazione del *Crocifisso* di Guido Reni, da parte della marchesa Cristina Duglioli Angelelli nel 1669. Questo è il motivo per cui la *Madonna della Sanità* fu trasferita nel coronamento dell'altare progettato da Carlo Rainaldi nel 1675. Collocata in un luogo meno in vista, progressivamente scemò la devozione popolare nei suoi confronti, fino a scomparire quasi del tutto alla fine dell'Ottocento, come ci informa l'opuscolo del 1868.<sup>482</sup>

In attesa di un sopralluogo che permetta di verificare lo stato della pittura originale, qui si assegna dubitativamente l'opera a un pittore antoniazzesco della fine degli anni settanta: a conti fatti l'immagine presenta tutti i caratteri perché sia inserita nel novero delle derivazioni dai capolavori di Antoniazzo successivi all'incontro con la pittura dei fratelli Ghirlandaio.

#### Bibliografia:

Ricci 2011, pp. 180-181.

---

<sup>481</sup> Bertoldi 1994, pp. 40-41, 88-94, e 90-91.

<sup>482</sup> *Madonna della Sanità* 1868, pp. 26-27: “[a proposito della protezione della Vergine durante l'epidemia di colera del 1867] Molti de' devoti, per renderla più visibile agli esteriori sguardi de' fedeli, avrebbero bramato che si fosse con colori ritoccata l'immagine stessa, la quale, come sopra si è detto, trovandosi alto locata, e per la sua antichità ora non rimirandosi che come un'ombra, per conservare però inalterata una tanto antica prodigiosa pittura, si è venuto al partito piuttosto di farla riportare in pit[p. 27]tura sopra una tela, e questa porla avanti di lei tra il cristallo e l'originale, in luogo della copertura di seta solita a porlesi innanzi a conservazione e rispetto, e così conseguire l'uno e l'altro desiderato effetto, come attualmente si vede”.

118. Pittore antoniazzesco (?), *Madonna col Bambino*, Museo di Roma, Roma.

1476-80 (?).

Tavola, 78 x 53 cm (con la cornice); 57 x 42 cm (solo la tavola).

Fig. 114.

La tavola, ridotta in forma ovale e ridipinta, attualmente è nei depositi del Museo di Palazzo Braschi. L'unico elemento ancora giudicabile è il disegno, che si accosta bene a quello impiegato in controparte dal pittore antoniazzesco che ha eseguito la *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 371). Non è stato ancora rintracciato un archetipo riconducibile direttamente ad Antoniazzo Romano da cui discendono sia questa tavola che quella berlinese.

L'opera fu resa nota dalla Noehles (1973) con l'intelligente assegnazione alla bottega di Antoniazzo verso il 1475, e, attraverso la scheda compilata successivamente da Hedberg (1980), sappiamo che prima di un rinnovamento dell'allestimento era esposta nella sala XLII. Diversamente da quanto riportato dalla Cavallaro (1992), che ha indicato l'opera come proveniente dalla facciata della chiesa di Sant'Andrea in Vincis, cioè l'antica sede della confraternita degli Scarpellini, essa faceva parte degli arredi della chiesa, che mutò successivamente nome in quella dei Santi Quattro Coronati dei Marmorari (con approvazione di Clemente VIII nel 1596). I confratelli inizialmente si riunivano nell'oratorio di San Silvestro, e, dal 1596 al 1621, nella chiesa di San Leonardo in Albis; ottennero infine in quell'anno la piccola chiesa di Sant'Andrea da Gregorio XV. La tavola era esposta al di sopra della mensa dell'unico altare: ciò è quanto si trova descritto con precisione da Carlo Galassi Paluzzi (1925), il quale, pur datandola al XVI secolo, ne segnalò la totale ridipintura. Infine, la chiesa di Sant'Andrea fu demolita nel 1928 e gli arredi furono depositati nel Museo di Roma nel 1932 (Pietrangeli 1971).

Non potendo divinare cosa si celi al di sotto della ridipintura, mi limito ad assegnarla dubitativamente a un pittore antoniazzesco che potrebbe averla eseguita a cavallo tra l'ottavo e il nono decennio del secolo.



Bibliografia:

Galassi Paluzzi 1925, p. 535; Pietrangeli 1971, p. 96; Noehles 1973, num. 29 pp. 184-185; Hedberg 1980, num. 88 p. 218; Cavallaro 1992, num. 74 pp. 226-227.

119. Pittore antoniazzesco (?), *Madonna col Bambino*, già Firenze, collezione Vasconcelles.

1476-80 circa.

Tavola, 46 x 34 cm.

Fig. 389.

Questa piccola *Madonna col Bambino* è dipinta secondo l'iconografia del fortunato modello di Antoniazzo, di cui uno degli esempi migliori è quello nel Detroit Institute of Arts (fig. 105). Fu resa nota dalla Noehles (1973) come già facente parte della raccolta Vasconcelles a Firenze; stando alle parole della studiosa, inoltre, risultava dispersa dal 1929, e in precedenza era appartenuta al cardinale Bartolomeo Pacca (1756-1844), nella cui collezione era attribuita al Pinturicchio.

Nel 1973 fu schedata dalla studiosa in quanto copia da Antoniazzo, e successivamente Hedberg (1980) e la Cavallaro (1992) hanno inteso che fosse la copia eseguita nel 1929 da Enrico Ludolf, che però morì due anni prima di quell'anno. Qualora si optasse per la copia moderna, ci troveremmo di fronte a un falso in stile "più vero del vero", per cui l'originale sarebbe da riconoscere in quello esposto alla mostra di Antoniazzo Romano del 2013 (fig. 390). Ma, a giudicare dalle vecchie foto, parrebbe che la tavola in questione possieda tutti i requisiti per essere ascritta alla bottega del pittore in anni non troppo distanti dalla tavola di Detroit.

#### Bibliografia:

Noehles 1973, num. 30 p. 185; Hedberg 1980, num. 105 p. 226; Cavallaro 1992, num. 71 pp. 225-226; Di Fabio 1993, p. 90.

120. Copista antoniazresco (o Enrico Ludolf ?), *Madonna col Bambino*, già Firenze, collezione privata.

Tavola, 102,8 x 63,4 cm (con cornice).

Iscrizioni: NON TIBI SIT GRAVE DICERE MATER AVE (nello zoccolo della cornice).

Figg. 388 e 390.

Esposizioni: New York 2006; New York 2011; *Antoniazzi Romano* 2013.

La storia di questa *Madonna col Bambino* si lega a doppio filo con quella della tavola oggi irrintracciabile, ma che nel passato era nella raccolta Vasconcelles a Firenze (fig. 389), secondo quanto evince dalla segnatura di quattro fotografie rispettivamente nella fototeca della Fondazione Zeri (due), del Kunsthistorisches Institut di Firenze e della Witt Library di Londra.<sup>483</sup> A questo gruppo vanno aggiunte le fotografie dell'opera che qui si scheda, custodite nella fototeca di Berenson e di Zeri, in cui è l'indicazione del transito dalla collezione Sterbini a Roma.<sup>484</sup>

Il problema principale legato alla paternità dell'opera deriva dal fatto che, in occasione del passaggio d'asta presso Sotheby's nel 2006, la *Madonna col Bambino* è stata schedata fornendo un'ampia digressione sulla sua storia più antica. Dalla collezione romana del cardinale Pacca (1756-1844), in cui era ascritta al Pinturicchio, sarebbe passata infatti nella raccolta Vasconcelles, dove sarebbe rimasta fino al 1929, finendo poi dispersa nel mercato. La questione non sarebbe così spinosa se la Noehles (1973), segnalando l'altra tavola, qui schedata al num. 119, non avesse riferito che nel verso vi era stata lasciata una memoria dell'attribuzione al Pinturicchio e della provenienza dalla collezione del cardinale Pacca. Non solo, dalle parole riportate dalla studiosa si evince che era stata tratta una copia di quella tavola

---

<sup>483</sup> Foto Zeri numm. 54693 e 54694; Foto Kunsthistorisches Institut num. 83704; quella della Witt Library purtroppo non presenta il numero d'inventario.

<sup>484</sup> Fototeca Berenson num. 120267; foto Zeri num. 55094.

eseguita da Enrico Ludolf (1864-1927).<sup>485</sup> Il nome Vasconcelles è anch'esso problematico, dal momento che nella fotografia del Kunsthistorisches Institut di Firenze è trascritto "Vasconcelles" (o "Vasconcellos"), come è stato appurato da Clario Di Fabio nel 1993.<sup>486</sup>

Se si passa a osservare le due opere, quella esposta recentemente alla mostra di Antoniazio in qualità di inedito (Cavallaro in *Antoniazio Romano* 2013), e quella conosciuta solo attraverso le quattro fotografie menzionate poco sopra, appare chiaro il dilemma di ritenere un falso "in stile" l'opera dispersa, e originale quella riemersa dal mercato. La tavola segnalata dalla Noehles nel 1973 sembra infatti un prodotto uscito a tutti gli effetti dalla bottega di Antoniazio Romano (e neppure tra i più scadenti), mentre quello della mostra del 2013 ha una serie di caratteristiche che mi fanno dubitare della sua bontà, soprattutto a seguito della visione dal vero in occasione dell'esposizione romana. Innanzitutto, l'impasto del colore, grumoso e ruvido, specie nel ventre del Bambino, è steso in maniera ben diversa da quanto si constata nelle sottili velature caratteristiche della pittura di Antoniazio e della sua bottega. La gamma cromatica è assai acida e lontana dagli effetti di morbida luminosità resi dal pittore, così come sono assenti tutti quegli espedienti utilizzati per restituire morbida consistenza ai carnati. Più in generale, l'espressione delle due figure sembra un po' vuota, e lo sguardo del Bambino è indecifrabile (fig. 390). Per tali motivi mi pare che la tavola in questione non si avvicini alla produzione di Antoniazio Romano, e, qualora si proseguisse nel considerarla genuina, si dovrebbe pensare all'esecuzione da parte di un copista antoniazzesco ben lontano dai modi del maestro e dei suoi collaboratori.

In buona sostanza, si faranno dei passi in avanti nella risoluzione del problema solamente con il recupero dell'esemplare disperso, e con il conseguente confronto visivo tra le due pitture.

---

<sup>485</sup> Noehles 1973, p. 185: "Florence. Copy by E. Ludolf May 1929 attributed Pintoricchio. bought 50 years ago in Rome at cardinal Paccas sale". Considerato l'anno di morte del Ludolf, non si può concordare con Hedberg (1980) laddove ha affermato che il maggio del 1929 sia da intendere quale anno d'esecuzione della copia.

<sup>486</sup> Di Fabio 1993, n. 11 p. 93.

Bibliografia:

Noehles 1973, num. 30 p. 185; Hedberg 1980, num. 105 p. 226; Cavallaro 1992, num. 71 pp. 225-226; New York 2006, num. 39; New York 2011, num. 26; scheda di Cavallaro in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 21 p. 108.

121. Pittore antoniazzesco del 1483, *Eterno benedicente* (nella volta), *Madonna in trono col Bambino tra i santi Crescenza e Modesto* (nella lunetta), *i santi Sebastiano, Margherita e Vito* (al di sotto), chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.

1483.

Pittura murale.

Iscrizioni: Santa CRESCENTIA; San MODESTO BALIO DI San VITO; [San Se]BASTIANVS; Santa MARGARITA; San VITVS 1483 (al di sotto dei tre santi).

Figg. 120-124.

L'affresco si conserva nella Cappella di San Vito, situata alla parete destra della piccola chiesa. Nella volta è raffigurato, al di là dell'oculo in finto marmo, l'Eterno benedicente attorniato da sei angeli (fig. 121); nella lunetta sottostante sta la Vergine in trono col Bambino benedicente seduto in grembo (fig. 122). Ai lati trovano posto santa Crescenza e san Vito, rispettivamente a sinistra e a destra dell'osservatore. Al di sotto i tre santi sono dipinti all'interno di nicchie monocrome dal pesante chiaroscuro, spartite da quattro pilastri che sorreggono l'architrave decorato con una fitta teoria di palmette: al centro sta santa Margherita, a sinistra san Sebastiano e a destra san Modesto. La decorazione pittorica si inserisce all'interno dei lavori di restauro della chiesa voluti da Sisto IV nel 1477, e aggiungo solamente che la commissione dell'affresco si ebbe durante la diaconia di Giovanni Battista Savelli (1480-94). Lo stato di conservazione non è esaltante: il manto della santa Crescenza è del tutto ripassato, e, all'osservazione dal basso, sembra abbia sofferto anche la figura del Bambino. Nella zona inferiore balza agli occhi una vasta lacuna integrata con tinta grigia durante il restauro del 1972, quando fu eliminato un drago accucciato ai piedi della santa Margherita (fig. 123).<sup>487</sup> In quell'occasione l'intonaco fu pulito e consolidato, e si accertò la pertinenza del 1483 iscritto all'estremità destra della zoccolatura (Mortari 1972).

---

<sup>487</sup> L'animale è ancora visibile nella foto Moscioni num. 4448, risalente all'ultimo quarto del XIX secolo. Una copia dello scatto è nella fototeca della Fondazione Zeri (num. 55097).

L'opera fu resa nota nel 1837 dal principe Pietro Odescalchi nel volumetto dedicato alla chiesa dei Santi Vito e Modesto, edito in quell'anno in occasione della conclusione dei restauri in stile neoclassico all'intero edificio (nel 1900 un nuovo restauro ripristinò la *facies* paleocristiana della chiesa: Caniggia 1976). L'autore accompagnò il testo con l'incisione di Gregorio Cleter dei soli santi Vito, Modesto e Crescenzia, figure che l'Odescalchi accostava alla produzione di Melozzo da Forlì, sebbene fornisse in nota il parere di Vincenzo Camuccini, che invece proponeva il nome dello Spagna. Al di là di ciò, le intuizioni dell'Odescalchi non sono da disprezzare, se si considera che a quelle date il nome di Antoniazio Romano era relegato a poche e oscure note erudite. Si deve aspettare quindi l'intervento di Diego Angeli (1902) per l'assegnazione all'Aquili, cui l'autore avvicinò l'affresco in questione attraverso il confronto con il *Trittico del Salvatore* di Poggio Nativo (trafugato negli anni trenta). L'autografia è stata ribadita da una parte degli studi (Gottschewski 1904, Everett 1907, Schlegel 1909, Berenson 1909), ma qui preme sottolineare l'intuizione di Giorgio Bernardini (1907), che per primo notò che la figura del san Sebastiano deriva da disegni impiegati per l'omonimo santo della tavola oggi a Palazzo Barberini (fig. 125). La critica successiva ha sfumato il giudizio nel senso di un intervento da parte di un anonimo seguace (Okkonen 1910, Venturi 1913, Longhi 1927, Van Marle 1934, Golzio-Zander 1968, Noehles 1973, Cavallaro 1992), ma va segnalata la posizione di Hedberg (1980), che ha pensato a un affresco eseguito da Antoniazio in persona e sfigurato da ridipinture successive.

Questo anonimo frescante, all'opera su disegni che rimandano direttamente alla bottega dell'Aquili, è del massimo interesse perché, attraverso la sua opera, permette di verificare la produzione di Antoniazio tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta, in un arco cronologico, cioè, in cui purtroppo non possediamo pitture databili con certezza. Alla derivazione da disegni per il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini aggiungo che il panneggio della santa Margherita deriva dalla figura di Maria nell'*Assunzione della Vergine* della chiesa di San Giovanni Evangelista a Tivoli (fig. 154; va confrontato anche con le spezzature geometriche dei voluminosi panni degli Apostoli). Inoltre i capitelli delle quattro paraste affrescate sono identici nel disegno a quelli del *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100): è suggestiva l'ipotesi che

L'architettura dipinta che incornicia le tre figure rimandi alla perduta carpenteria lignea dell'opera fondana.

Bibliografia:

Odescalchi 1837, pp. 15-16; Angeli 1902, pp. 333-336; Gottschewski 1904, pp. 11-12; Everett 1907, p. 304; Bernardini 1907, p. 17; De Schlegel 1909, p. 309; Berenson, *Indici* 1909, p. 137; Schmarsow 1909, p. 499; Okkonen 1910, p. 52; Venturi 1913, pp. 288-289; Longhi 1927, p. 247; Galassi Paluzzi 1928, p. 414; Berenson, *Indici* 1932, p. 28; Van Marle 1934, p. 280; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 335; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Golzio-Zander 1968, p. 276; scheda di Mortari in Roma 1972, num. 18 p. 22; Noehles 1973, num. 92 pp. 244-245; Caniggia 1976, pp. 55-59; Hedberg 1980, num. 57 pp. 200-201; Cannatà 1981, n. 19 pp. 54-55; Cavallaro 1992, num. 141 pp. 264-265; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Blondin 2011, pp. 605-616; De Simone in Forlì 2011, p. 196.



122. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, già Milano, collezione privata.

1480-90 circa.

Tavola, 53,9 x 38,1 cm (senza cornice).

Fig. 130.

Esposizioni: Berlino 1929; Monaco 1930; Milano 1964.

L'opera, che nelle foto più antiche è all'interno di un'elaborata cornice lignea neorinascimentale, nell'Ottocento era in Francia in collezione Beurnonville, da cui passò nel 1876 in quella di Joseph Spiridion. Nel 1929 fu acquistata per la collezione Thyssen-Bornemisza a Lugano, e successivamente, il 27 novembre 1963, fu venduta all'asta da Sotheby's a un collezionista di Milano (Cavallaro 1992). Dopo l'iniziale assegnazione ad Antoniazzo Romano (Venturi 1913, Berenson 1932, Van Marle 1934), la critica si è orientata per un'esecuzione da parte di un seguace del maestro, il quale ripropose in modo pedissequo quanto visto nella *Madonna col Bambino* del Norton Simon Museum (fig. 129; Negri Arnoldi 1965, Noehles 1973, Hedberg 1980).

La tavola permette di verificare la fortuna del modello di Antoniazzo, che è recuperato pure dall'anonimo pittore (marsicano?) responsabile del *Miracolo della Nave* e della *Crocifissione* della chiesa di Santa Maria Assunta ad Assergi (fig. 132). Un pittore ottocentesco è invece il principale indiziato per l'esecuzione di una copia già in collezione Murnaghan a Dublino (fig. 131), in cui l'iconografia antoniazzesca è tradotta in forme che richiamano lo stile di Andrea del Castagno.<sup>488</sup>

#### Bibliografia:

Venturi 1913, p. 268; Longhi 1927, p. 249; Berlino 1929, num. 1; Monaco 1930, num. 7 p. 2; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 258; Heinemann 1958, p. 3; Milano 1964 num. 18; Negri Arnoldi 1965, p. 231; Berenson, *Indici* 1968, p. 15;

---

<sup>488</sup> Una foto dell'opera si conserva nella fototeca Berenson dei Tatti (num. 127207).

Noehles 1973, num. 37 p. 190; Hedberg 1980, num. 101 p. 224; Cavallaro 1992, num. 131 pp. 257-258.

123. Pittore romano, *Madonna col Bambino*, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlino.

1480-85 circa.

Tavola, 45 x 38 cm.

Inv. num. 1367.

Fig. 371.

L'anonimo responsabile di questa piccola tavola, priva della cornice originale, ha composto le due figure rielaborando disegni che Antoniazio impiegò, ad esempio, per la *Madonna col Bambino e il committente* del Museum of Fine Arts di Houston (fig. 104). La posizione frontale del Bambino ricorda l'omonima figura dell'ovato oggi nel Museo di Roma (fig. 114), e verosimilmente si deve immaginare a monte una tavola del maestro da cui discendono queste due riproposizioni, eseguite all'incirca negli stessi anni.

Zeri possedeva nella sua fototeca uno scatto dell'opera risalente agli anni in cui essa faceva parte della collezione del fotografo tedesco Franz Hanfstaengl (1804-1876), in cui era catalogata come prodotto di scuola umbro-fiorentina del XV secolo.<sup>489</sup> Per la pubblicazione bisogna tuttavia attendere il catalogo della Gemäldegalerie (Bock 1986), in cui l'opera è assegnata con dubbio ad Antoniazio; la Cavallaro (1992), segnalandola agli studi italiani, si è giustamente orientata verso la cerchia dell'Aquila. Questo anonimo pittore si contraddistingue per un uso marcato e drammatico del chiaroscuro, nonché per la particolarità di disegnare le figure con la fronte assai alta e ampia, il cui volume egli fa risaltare calcando molto sulle ombre. La stessa propensione mi pare che si riscontri nel *San Sebastiano tra i santi Michele arcangelo e Rocco* della Pinacoteca di San Paolo fuori le Mura (fig. 372): si confrontino le fattezze della Vergine berlinese con quelle del san Michele del trittico, e si noterà che alla base di entrambe è la simile costruzione chiaroscurale delle teste. Nel 1990 è passata all'asta da Christie's a Londra una *Madonna col Bambino* che è la copia

---

<sup>489</sup> Fototeca Zeri num. 54728.

speculare di quella berlinese (fig. 371b): non si può escludere che anch'essa sia stata eseguita dal medesimo artista.<sup>490</sup>

Bibliografia:

Bock 1986, p. 12; Cavallaro 1992, num. 72 p. 226; *Catalogo della Gemäldegalerie di Berlino* 1996, num. 1739 p. 408.

---

<sup>490</sup> Londra 1990, num. 25 p. 27.

124. Pittore romano, *San Sebastiano tra i santi Michele arcangelo e Rocco* (tavola centrale), i *Santi Paolo e Pietro* (laterali interni), l'*Annunciazione* (laterali esterni), Pinacoteca della Basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.

1485-90 circa.

Tavola, 139 x 121 cm (centrale), 139 x 60 cm (ciascun laterale).

Fig. 372.

Il trittico raffigura nello scomparto centrale san Sebastiano; alla sua destra sta san Michele arcangelo nelle vesti di psicopompo, e alla sua sinistra san Rocco, che indica l'ulcera nella coscia scoperta. Nello scomparto sinistro sono rappresentati rispettivamente san Paolo, all'interno, e l'arcangelo Gabriele, all'esterno; in quello di destra san Pietro, all'interno, e la Vergine annunciata, all'esterno.

Non si conosce la provenienza originaria del trittico, e le poche notizie certe si hanno a partire dagli anni successivi all'incendio della Basilica Ostiense: è possibile pertanto che esso fosse destinato *ab origine* a una cappella della basilica. Dall'*Inventario dei beni* del 1862 sappiamo che fu smembrato e collocato in una stanza al pianterreno del monastero, allora adibita a guardaroba (Perazzone 2002, Sferrazza 2003). In sostanza si tratta del medesimo luogo in cui Cavalcaselle vide la pala di Antoniazio Romano (fig. 194).

La prima menzione di Antoniazio in rapporto al trittico è nelle scarse righe di Arturo Calza, che nel 1913 descrisse brevemente le sale della neonata pinacoteca della basilica. L'attribuzione all'Aquili fu ripresa da Philip Hendy (1932), ma poco dopo venne dirottata sulla cerchia del pittore da Van Marle (1934). Successivamente la Noehles (1973), con cui pare che concordi la Cavallaro (1992), ha distinto l'esecuzione del pannello centrale, di mano di un pittore di formazione meridionale, dai due laterali, di un seguace di Antoniazio. Infine Hedberg (1980) ha assegnato l'opera a Evangelista Aquili, il figlio di Nardo, con una datazione al 1510-20 circa.

L'idea dell'esecuzione da parte di un solo artista mi sembra da preferire alla scelta di separare le "mani" tra i vari pannelli, e allo stesso tempo mi pare che il trittico regga meglio un'assegnazione al nono decennio del secolo o poco oltre, dal momento che i riferimenti stilistici vanno in direzione delle opere di Antoniazio

eseguite tra la seconda metà degli anni settanta e la metà degli anni ottanta. Il san Sebastiano, ad esempio, riprende disegni impiegati per l'omonimo santo della pala a Palazzo Barberini (fig. 125); i santi Paolo e Pietro rimandano alle figure del *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100), mentre le figure dell'Annunciazione sono esemplate su disegni impiegati per la stessa scena affrescata nel ciborio di Urbano V in Laterano. Non solo, questo anonimo pittore mi sembra il medesimo che realizzò la *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 371): il confronto tra la testa del san Michele arcangelo e quella della Vergine mostra il trattamento molto simile del chiaroscuro dagli esiti fortemente patetici, nonché la simile forma della fronte larga e alta.

#### Bibliografia:

Calza 1913, p. 89; Hendy 1932, p. 14; Van Marle 1934, p. 303; Noehles 1973, p. 253; Hedberg 1980, num. 114 p. 230; Cavallaro 1992, num. 137 p. 262; Perazzone 2002, p. 167; Sferrazza 2003, pp. 205-206.

125. Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), *Madonna in trono col Bambino e i santi Domenico, Paolo, una santa, Giacomo maggiore (?) e Pietro*, collezione Vitetti, Roma.

1478.

Tavola, 135 x 165 cm.

Iscrizioni: MCCCCLXXVIII DEPICTA FVIT (nello zoccolo del trono).

Fig. 364.

Esposizioni: *Antoniazzi Romano* 2013.

La tavola raffigura la Madonna seduta in un sobrio trono marmoreo sprovvisto di alzata, in cui nello zoccolo è iscritta la data del 1478. Il Bambino è in piedi sulla coscia destra della madre, nudo e con la catenina di corallo al collo. Benedice rivolgendo lo sguardo verso destra, dove san Pietro è dipinto assorto nei suoi pensieri. Alle spalle di Pietro sta un santo orante, identificato con dubbio da Petrocchi (in *Antoniazzi Romano* 2013) in san Giacomo maggiore. A sinistra del trono sono dipinti una santa e san Domenico in secondo piano; occupa invece la posizione preminente san Paolo, che rivolge lo sguardo verso l'osservatore. L'opera è priva di cornice, e forse è un po' consunta nei carnati, ma ancora godibile, come si è potuto appurare in occasione della mostra su Antoniazzi del 2013.

Due fotografie della Fototeca Zeri e una della Witt Library aiutano a chiarire meglio le vicende della pala precedenti l'approdo alla collezione romana del conte Vitetti, dove la segnalò Italo Faldi nel 1970. Nel 1958-59 la tavola era a Firenze presso l'antiquario Salocchi, e precedentemente fu in Francia presso un collezionista di Vence (nei pressi di Nizza). Non sono riuscito a rintracciare il momento preciso in cui quest'ultimo l'alienò, ma l'opera finì sul mercato antiquario a Parigi con l'attribuzione alla scuola provenzale (con la data erronea del 1428), e di qui fece verosimilmente ritorno a Roma.<sup>491</sup> A Faldi (1970) spetta la prima pubblicazione

---

<sup>491</sup> Fototeca Zeri numm. 55076 (in cui l'opera è in gran parte coperta da veline, e presenta la finta cornice all'antica oggi scomparsa) e 55077 (foto del ritaglio dell'asta parigina). La foto della Witt Library si trova nella sezione delle aste francesi: si tratta dell'immagine ritagliata che possedeva anche da Zeri.

dell'opera in Italia, con l'attribuzione al Maestro di Corchiano, *alias* Pancrazio Jacovetti da Calvi nell'Umbria, di cui lo studioso aveva circoscritto un *corpus* di opere (in verità assai eterogeneo: cfr. Santolini 1995 e 2001). Successivamente la Noehles (1973) ha intelligentemente sfruttato la tavola per retrodatare il *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100), a causa della ripresa dell'iconografia scelta da Antoniazio per i santi Paolo e Pietro. L'anonimo pittore ebbe forse accesso a disegni dell'Aquila impiegati per quel suo capolavoro della prima maturità (Petrocchi in *Antoniazzo Romano* 2013), oppure vide l'opera prima che partisse per la cittadina laziale. Difficilmente lo stile di questo anonimo andrà separato dalla conoscenza dei fatti artistici romani più importanti degli anni settanta, che egli rielaborò con una discreta autonomia, fondendo le idee di Antoniazio con la sua personalissima interpretazione, direi "cubista", dei sistemi di panneggio di Melozzo nel punto di stile dell'abside dei Santi Apostoli (si guardi ad esempio al manto del san Paolo). Al medesimo artista, che, vista l'autonomia di pensiero, potrebbe forse identificarsi nel Cola Saccoccia pittore primo firmatario degli statuti del 1478, va a mio parere assegnato il *Salvatore benedicente in trono* della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Stimigliano (fig. 365), da scalare poco oltre questa prova, e basti il confronto dei sistemi di panneggio, nonché del disegno affilato e sottile dei volti.<sup>492</sup>

#### Bibliografia:

Faldi 1970, pp. 31-32; Noehles 1973, pp. 57 e 162; Cavallaro 1992, p. 135; Tumidei 1994, p. 42; Santolini 1995, p. 5; Santolini 2001, p. 48; scheda di Petrocchi in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 42 p. 158; Cavallaro 2014, pp. 80-81.

---

<sup>492</sup> La più che cauta ipotesi circa l'identificazione dell'anonimo maestro non è ostacolata dalla cronologia di Cola, dal momento che quest'ultimo, stando ai pagamenti editi da De Nicola 1909, p. 47, è ancora vivente nel 1494.



126. Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), *Salvatore benedicente in trono*, chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Stimigliano.

1480-90 circa.

Tavola, 175 x 167 cm.

Iscrizioni: EGO SVM LVX MV<sup>n</sup>DI ET VIA VERITAS ET VITA (nel libro del Salvatore).

Figg. 365-366.

Esposizioni: Rieti 1957.

La tavola, che presenta ancora la cornice originale, raffigura il Cristo benedicente seduto in un umile trono ligneo. La superficie pittorica è assai consumata, specie nelle vesti del Salvatore. Appaiono molto rovinati il fondo verde (forse originale?) del piano d'appoggio, e il blu scuro del fondale. Ciò nonostante la doratura dell'aureola e la sua punzonatura si conservano in buono stato, e i carnati non sembrano aver patito troppo, benché emerga il verde di preparazione (si vedano in particolar modo i piedi e la mano destra del Cristo). Nel verso della tavola, a mia conoscenza mai riprodotto prima, è dipinta una finta tarsia marmorea dal motivo romboidale nel cui centro è iscritta una borchia decorata con un complesso motivo floreale. Nella parte alta si notano i quattro passanti metallici in cui forse si infilavano le assi che sostenevano la struttura del coronamento, mentre ai due lati sono ancora fissati i cardini a cui erano verosimilmente appesi gli sportelli laterali, oggi scomparsi. Per concludere, un intervento conservativo risale al 1957 (Mortari in Rieti 1957).

Esposto alla mostra reatina del 1957, il *Salvatore* fu in quell'occasione assegnato da Luisa Mortari a un seguace di Antoniazio del 1520 circa. Successivamente Hedberg (1980) ha retrodatato l'opera di circa un decennio, mantentendo l'esecuzione nell'ambito dell'Aquili e accostandola all'*Annunciazione* di Palombara Sabina (fig. 358), mentre la Cavallaro (1992), pur seguendo lo studioso americano nella datazione, ha ipotizzato la derivazione dal *Salvatore* di Castelnuovo di Porto (fig. 359).

Io penso che questa notevole tavola sia da risospingere indietro quantomeno al nono decennio del Quattrocento, ma soprattutto credo che sia in rapporto con l'anonimo maestro che licenziò nel 1478 la *Pala Vitetti* (fig. 364). Avvicinando le due opere si avverte senza troppa fatica la similarità tra la i panneggi del manto del Cristo e del san Paolo della tavola romana. Non solo, la visione in leggero scorcio dal basso della testa del Salvatore è affine a quella della tavola del 1478 (si guardi al capo della Vergine). Infine, è identica l'attitudine a disegnare i tratti del volto con una linea secca e sottile (ma senza troppa cura), che imita il potente stile di Antoniazio della fine degli anni settanta.

#### Bibliografia:

Volbach 1940-41, p. 116; scheda di Mortari in Rieti 1957, num. 28 p. 40; Mortari 1964, p. 45; Hedberg 1980, num. 203 p. 258; Cavallaro 1992, num. 115 p. 247.

127. Pittore del 1485, *Madonna in trono col Bambino, l'Angelo annunciante e san Pietro* (laterale interno sinistro), la *Vergine annunciata e san Paolo* (laterale interno destro), i *Santi Antonio abate* (laterale esterno sinistro) e *Sebastiano* (laterale esterno destro), Museo di San Marco, Firenze.

1485.

Tavola, 78 x 45 cm (centrale), 73 x 21 cm (ciascun laterale).

Inv. num. 1890-3274.

Iscrizioni: M.CCCC.LXXXV (nel bordo inferiore della tavola del san Pietro); AVE MARIA GRAZIA PLENA DomiNuS TECHVM (nel bordo inferiore del pannello centrale); ADI XXVIII DE IVGNO (nel bordo inferiore della tavola del san Paolo).  
Fig. 367.

Nello scomparto centrale è raffigurata la Vergine in trono col Bambino, secondo l'iconografia della *Madonna della Consolazione* di Antoniazio Romano (fig. 72); compresso nello spazio cuspidato, sporge Dio padre da uno sbuffo di nubi. Nel laterale sinistro, l'arcangelo Gabriele, dalle forme secche e sgraziate, è collocato al di sopra del san Pietro avvolto nel manto violaceo; all'opposto sta san Paolo, e al di sopra di costui la Vergine annunciata, seduta all'interno di uno spazio chiuso, cui sinteticamente alludono le arcate del fondo. Negli sportelli esterni sono sant'Antonio abate e san Sebastiano: il capitello di fantasia che sormonta la colonna del martirio è dipinto in parte al di là della finta cornice che delimita la zona figurata. L'espedito assai curioso dello slittamento dei piani prospettici è impiegato anche nel manico del bastone del sant'Antonio e nell'elsa della spada del san Paolo, che termina nel bordo rosso della cornice della tavola centrale. La pittura alterna brani ben riusciti ad altri alquanto sciatti: la Vergine e il Cristo riescono a occupare lo spazio pittorico e a trasmettere il senso della gestualità scattante, mentre le due figure dell'Annunciazione e i santi laterali sembrano più deboli, come d'altronde lo sono le sommarie punzonature delle aureole.

Alla fine dell'Ottocento il trittico era depositato presso l'Accademia di Belle Arti di Ravenna (num. 211), dove Corrado Ricci (1897) lo scoprì e lo attribuì a Fiorenzo di Lorenzo. Nel 1904 fu acquistato per la galleria degli Uffizi (num. 3274);

attualmente è in deposito presso il museo del convento fiorentino di San Marco. Nei primi anni del Novecento Walter Bombe (1912) ne rimarcò l'ascendente umbro, leggendo le figure laterali in relazione a quelle del ciborio di Urbano V (al tempo ancora conteso tra Antoniazio e Fiorenzo di Lorenzo). A tale opinione si oppose Everett (1907), che per primo fece il nome di Antoniazio Romano, seguito dal Berenson (1909) ma non dal Venturi (1913), che preferì dirottare l'opera nell'ambito dei seguaci dell'Aquila. La provenienza dall'istituto ravennate è cruciale per dare una spiegazione ragionevole all'esistenza di alcune copie esatte della tavola che ho rintracciato. Innanzitutto, il solo pannello centrale è riproposto in dimensioni maggiori in quello già nella collezione del castello Morando-Bolognini di Sant'Angelo Lodigiano (fig. 367c). L'opera era stata donata nel 1934 dalla vedova Lydia Caprara Morando Bolognini, ma purtroppo è stata trafugata nei primi anni novanta del secolo passato, per cui non si può ragionare molto su di essa.<sup>493</sup> Due copie dell'intero trittico sono invece quella in collezione privata passata all'asta da Sotheby's a Londra nel 1975 (fig. 367b; lotto 44), e quella passata da Semenzato a Venezia il 6 novembre 2005 (fig. 367d; lotto 47).<sup>494</sup> In entrambi i casi sono presenti alcune varianti minori, che riguardano i due stemmi del trono (nell'originale non ancora identificati), la posizione delle figure dell'Annunciazione e il fondale della scena. L'ultima derivazione dal trittico, già messa in luce a suo tempo da Longhi (1927, p. 245), è la *Madonna col Bambino* oggi nei depositi del museo Boymans-Van Beuningen di Rotterdam (fig. 367e; num. 2545, 64 x 40 cm). L'opera fu acquistata dal museo olandese nel 1958, ma era già stata resa nota da Van Marle (1927, pp. 76-77) quando si trovava in collezione Auspitz a Vienna. Lo studioso in quell'occasione

---

<sup>493</sup> La tavola è inventariata come prodotto senese del Quattrocento nella scheda della Soprintendenza lombarda (LO 330-00697); misura 98 x 72 cm.

<sup>494</sup> Hedberg 1980, p. 242, ha ritenuto che la copia londinese fosse una versione più tarda del *Trittico* degli Uffizi ma autografa del suo "Maestro della *Madonna* di Liverpool". Una buona fotografia dell'opera si conserva nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (num. 453791). Il *Trittico* passato all'asta presso Finarte-Semenzato a Venezia il 6 novembre 2005 misura quanto l'opera fiorentina: 76 x 43 cm la tavola centrale, e 76 x 21 cm ciascun laterale. È interessante notare che in quest'esemplare la data al di sotto del san Pietro è stata variata in 1489.

l'attribuì a Fiorenzo di Lorenzo, e come tale è ancora citata nel catalogo del museo del 1972 (lì p. 127).<sup>495</sup>

Il trittico fiorentino è quindi molto problematico, a tal punto che nella scheda della Soprintendenza toscana si è dubitato della bontà dell'esemplare che starebbe a monte delle presunte repliche ottocentesche.<sup>496</sup> Certo è che esso mal sopporta l'esecuzione nello stretto ambito di Antoniazzo verso il 1485, sia per le scelte della punzonatura, così lontane dai disegni dell'Aquili, sia per lo stile dei santi laterali, che parlano un linguaggio vicino alle opere del maestro della fine degli anni ottanta; il panneggio del manto del san Paolo ha infatti un esito parallelo nella pala francescana destinata a Poggio Nativo nel 1487 (fig. 239). Antoniazzo alla metà del nono decennio è ancora alle prese con l'iniziale rielaborazione della pittura di matrice verrocchiesca della Cappella Sistina, di cui di lì a poco egli fu interprete alle pareti del ciborio lateranense.

#### Bibliografia:

Ricci 1897, pp. 122-123; Everett 1907, pp. 299-300; Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Bombe 1912, p. 142; Venturi 1913, p. 288; Longhi 1927, p. 247; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 262; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; scheda di Marchini nel *Catalogo degli Uffizi* 1979, p. 136; Hedberg 1980, num. 144 p. 241-242; Cavallaro 1992, num. 58 p. 221; Teza 2004, p. 62; Cavallaro 2014, p. 77.

---

<sup>495</sup> Nelle Witt Library si conservano due fotografie dell'opera, che permettono il confronto dello stato di conservazione prima e dopo l'ingresso nel museo: si nota che la superficie pittorica fu sensibilmente variata nella figura del Bambino, camuffato nei tratti somatici. Cavallaro 1992, num. 59 pp. 221-222, si è limitata alla constatazione della derivazione della tavola olandese da un modello di Antoniazzo.

<sup>496</sup> Scheda OA 00281161, in cui la funzionaria ha raccolto il suggerimento espresso in tal senso da Maria Cristina Improta dell'Opificio delle Pietre Dure.

127. Pittore antoniazresco, *Crocifissione con i Dolenti e il committente*, Museo Diocesano, Velletri.

1485-95 circa.

Pittura murale staccata e trasportata su tela, 355 x 305 cm.

Fig. 170.

La Crocifissione è dipinta al di là di un'arcata che poggia su due possenti pilastri, decorati con fregi floreali monocromi su un fondo di color arancione. La croce, dalle dimensioni insolitamente allungate rispetto ai coevi esempi della pittura romana, e forse da rapportare alla contaminazione con modelli perugini, è collocata lungo l'asse di simmetria verticale dell'affresco. Il Cristo è raffigurato nel momento in cui esala l'ultimo respiro: si scorge ancora la parte destra del volto, ma purtroppo il busto e le braccia sono ridotti al solo verde di preparazione, e del perizoma non resta che un pallido ricordo. In basso, al di là del brullo paesaggio rurale, punteggiato da montagne in lontananza, sono collocati i due dolenti, ma purtroppo dell'Evangelista resta poco più di un'ombra. Ciò nonostante, per quanto si intuisce dalla sagoma, sembra che il pittore si sia rifatto a disegni di Antoniazzo impiegati per l'omonimo dolente dell'affresco della *Crocifissione* della Camera di Santa Caterina. All'angolo sinistro, infine, sporge da dietro il pilastro la figura del committente inginocchiato, col volto perfettamente di profilo, e raffigurato mentre stringe tra le mani un berretto.<sup>497</sup> Il ritratto dell'uomo è solenne: lo sguardo è rivolto verso il Cristo, le labbra sono serrate, e tutto contribuisce a restituire un'aria marziale alla figura. Rimane da spendere qualche parola sulla figura della Vergine, di cui la porzione del manto che rileva la coscia destra è ancora discretamente leggibile, ed è condotta su un disegno più secco e piatto rispetto agli esempi di Antoniazzo degli anni ottanta.

L'opera proviene dalla chiesa di Santa Maria dell'Orto, parte di un monastero benedettino risalente al XII secolo, in cui nel quinto decennio del Quattrocento si

---

<sup>497</sup> La recente proposta di Rosaria Coletta (2008) di vedere in costui l'agostiniano Ambrogio da Cori è di difficile condivisione, dal momento che l'uomo non mi pare che indossi l'abito proprio di quell'ordine.

insediarono gli agostiniani di Lombardia (Angeloni 1865). L'unica cappella che sopravvisse al crollo dell'edificio negli anni venti dell'Ottocento fu quella contenente l'affresco: fu restaurata e riaperta al pubblico nel 1855 con la nuova intitolazione alla Crocifissione. Nel 1976 si procedette finalmente allo stacco della pittura, che fu prima depositata nella Cappella dell'Immacolata della cattedrale di San Clemente, e poi, dal 2000, nel Museo Diocesano (scheda di Santolini in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000). Il lungo periodo all'addiaccio e lo strappo sono dunque le cause principali per cui la superficie pittorica è in condizioni pietose, a tal punto che solo minime porzioni dei carnati (il volto della Vergine, quello del committente) risultano leggibili.

La fortuna locale, dopo le accorate parole di Luigi Angeloni (1865), che ne invocava il restauro, è proseguita con l'opinione di Attilio Gabrielli (1907), secondo cui a eseguire l'affresco fu il pittore tardogotico Luciano da Velletri. L'attribuzione alla scuola di Antoniazio Romano si deve a Van Marle (1934), dopodiché bisogna attendere lo studio di Hedberg (1980) per il recupero critico dell'opera, sebbene egli abbia escluso un rapporto diretto con la pittura dell'Aquila. Il ritorno alla proposta dell'esecuzione di bottega si deve a Sandro Santolini (in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000), ed è invece recente la cauta proposta di Alessandra Barbuto (2005) di vedere in quest'opera gli esordi laziali di Marco Palmezzano: la studiosa ha infatti sottolineato le tangenze con la *Crocifissione e santi* nel Museo di San Domenico a Forlì (1492).

Il confronto proposto dalla Barbuto con una tra le prime prove del Palmezzano al rientro in Romagna può essere utile per circoscrivere meglio la cronologia dell'affresco in questione, al pari del riferimento all'Evangelista della *Crocifissione* di Santa Maria sopra Minerva (fig. 230). Il profilo asciutto del committente, inoltre, rimanda a tipologie impiegate da Antoniazio a partire dal *Trittico Caetani* di Fondi (fig. 100) e fino alle opere della metà degli anni ottanta. In sostanza, sono assenti quei caratteri patetici e idealizzati del tardo stile del pittore, motivo per cui l'anonimo qui all'opera potrebbe essersi formato a Roma nel corso degli anni ottanta, e aver realizzato l'affresco tra la seconda metà del nono decennio e la prima metà dell'ultimo. Difficilmente, tuttavia, si scorgono i caratteri propri della bottega

dell'Aquili in quel giro di anni, per cui ritengo opportuno mantenere l'opera nell'ambito dell'anonima produzione locale.

Bibliografia:

Angeloni 1865; Gabrielli 1907, pp. 83-84; Tersenghi 1910, p. 323; Gabrielli 1924, p. 13; Van Marle 1934, p. 303; Hedberg 1980, num. 50 p. 272; Ercolani 1988, p. 43; Leoni 1998, pp. 86-91; scheda di Santolini in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 27-31; Barbuto 2005, pp. 72-73; Coletta 2008, pp. 186-194; Cavallaro 2013<sup>b</sup>, p. 284; scheda di Cavallaro in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, num. 8.10 pp. 306-307.



129. Pittore antoniazzesco, *Madonna in trono col Bambino*, chiesa di Sant'Apollonia, Velletri.

1491 circa.

Tempera su tavola trasportata su tela, 150 x 80 cm.

Fig. 246.

La Madonna è seduta in un trono color rosa dalla spalliera semicircolare; sorregge tra le braccia il Bambino, che benedice con lo sguardo rivolto verso l'osservatore. Il fondo oro e le aureole sono pressoché perduti, né si legge il disegno del manto della Vergine, completamente iscurito. Il trasporto su tela risale a 1955 (Cavallaro 1992).

La tavola originariamente stava nella chiesa veliterna di San Martino, e solo a partire dal 1815, anno in cui la confraternita della Morte si trasferì in Sant'Apollonia, fu traslata in quella sede (Laracca 1967). Attilio Gabrielli nel 1907 la segnalò presso l'altar maggiore della chiesa di Sant'Apollonia, riportando la notizia che la sua commissione si doveva ad Agnese di Castelluzzo, le cui estreme volontà furono messe per iscritto nel 1491 per gli atti del notaio Giovanni di Matteo da Cori. La fonte citata da Gabrielli non era però fondata sulla lettura dell'atto notarile, bensì sulle pagine del manoscritto secentesco del padre somasco Andrea Sofia, parroco di San Martino dal 1639 al 1649. Ulteriori precisazioni su quel documento sono arrivate da Italo Mario Laracca (1967), ma tale contributo non è stato recepito dalla critica: conviene quindi darne un accenno per chiarire meglio i fatti.

Laracca, rileggendo il manoscritto Sofia, precisò che con atto del 10 maggio 1491 Agnese di Antonio di Giacomo di Castelluccio ordinò per testamento ad Angelo di Pietro Sorci, suo erede, di far dipingere su tavola un'immagine della Vergine, da collocare all'altar maggiore della chiesa di San Martino. Proseguendo sulla scorta di Laracca, sappiamo che alla metà del Seicento l'opera era diventata di proprietà della società della Carità, ma già dal 1547 non era più nella sua collocazione originaria, dal momento che ne aveva preso il posto il tabernacolo del Santissimo Sacramento. Ancor prima, nel 1546, era stato costruito un altare al di sotto dell'organo, ed è lì che fu spostata la *Madonna col Bambino*. Nel 1569, infine, se ne appropriarono i

confratelli della società della Carità, che era aggregata inizialmente all'arciconfraternita romana di San Girolamo della Carità (nel 1747 essa fu definitivamente accorpata all'arciconfraternita della Morte di Roma).

Dopo la laconica segnalazione di Luisa Mortari (1964), che per prima la considerò all'interno della produzione della vasta cerchia antoniazzesca attiva nel Lazio, l'opera è stata assegnata alla bottega del pittore dalla Noehles (1973), da Hedberg (1980) e dalla Cavallaro (1992). Al di là del giudizio di qualità, in vero assai scarso se si considerano la povertà del trono, le gracili forme del Bambino, e il disegno malriuscito della testa della Vergine, quest'opera è utile per circoscrivere meglio la cronologia delle soluzioni di Antoniazzo scalate tra la fine del nono e l'inizio dell'ultimo decennio del secolo. Il disegno del gruppo santo è utilizzato dalla bottega del maestro per l'affresco staccato del museo del Prado (fig. 247), per quello dell'ospedale civile di Bracciano (fig. 254), e tutti questi esempi rimontano di fatto alla cruciale commissione per la Cappella degli uditori di Rota in Vaticano (fig. 245).

#### Bibliografia:

Gabrielli 1907, pp. 84-85; Tersenghi 1910, p. 224; Mortari 1964, n. 6 p. 45; Laracca 1967, pp. 16-20; Noehles 1973, num. 22 pp. 180-181; Hedberg 1980, num. 99 pp. 223-224; Cavallaro 1992, num. 94 pp. 237-238; scheda di Capparelli in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013, num. 8.9 p. 304.

130. Pittore antonizzesco (?), *Madonna in trono col Bambino*, Cappella della Madonna del Buon Aiuto, Roma.

1490-1500 circa.

Pittura murale staccata e trasportata su tela, 100 x 80 cm.

Fig. 255.

Questo malconcio lacerto d'affresco raffigura la Vergine che sostiene il Bambino cingendolo con il braccio destro, accostando dolcemente la testa alla sua. Gesù è ridipinto per più della metà del corpicino, e si noti che dall'aureola in su la pittura è frutto di un'integrazione mimetica. La parte originale è in condizioni tanto impoverite che si può ragionare ben poco su di essa, ma i caratteri stilistici riferibili all'ultimo periodo d'attività del pittore sono ancora ben leggibili. Luisa Mortari, a seguito di un restauro dell'opera nel biennio 1970-71, segnalò che essa fu staccata durante un imprecisabile intervento precedente, incollata su tela, intelaiata, e infine racchiusa nella teca di legno che, grazie a Manlio Barberito (1976, con ulteriori informazioni sulla storia devozionale della *Madonna del Buon Aiuto*), sappiamo posta all'interno di una cornice in pietra nera e bianca, oggi scomparsa. In occasione di dell'intervento del 1970-71 furono tolti gli *ex voto* inchiodati nella superficie, assieme alle corone (l'immagine era stata incoronata dal Capitolo di San Pietro in Vaticano nel 1960) e ai gioielli. Resta da aggiungere che, al momento dell'estrazione dalla teca, furono ritrovati nel retro alcuni cartigli che ricordavano l'esposizione in Santa Croce in Gerusalemme nel 1895, per cui è bisogna assumere questa data come *ante quem* per lo stacco a massello.

La costruzione della cappella in cui è custodita la *Madonna del Buon Aiuto* risale agli anni del pontificato di Sisto IV, come si evince da una data iscritta nell'architrave della porta (MCCCCLXXVI).<sup>498</sup> Da Mariano Armellini (1891 e Armellini-Cecchelli 1942) sappiamo che durante un fortunale il pontefice trovò riparo al di sotto della tettoia di un altare viario situato tra il Laterano e Santa Croce in Gerusalemme, e così egli decise di rendere omaggio all'immagine lì contenuta con l'erezione di una

---

<sup>498</sup> Forcella 1876, VIII, num. 501 p. 186.

piccola cappella. Ciò ha portato la pressoché totalità della critica a considerare l'opera eseguita in quell'anno o poco prima (fanno eccezione Noehles 1973 e Tumidei 1994), assegnandola ad Antoniazio in persona (è centrale il giudizio qualitativo molto positivo espresso da Negri Arnoldi 1964). La questione circa la paternità dell'opera, qui attribuita con dubbio a un anonimo antoniazesco, deriva dal fatto che la superficie pittorica è talmente massacrata da non riuscire a valutare la pittura se non per il disegno, che deriva precisamente dalle composizioni del maestro eseguite tra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta. I confronti con il gruppo santo della *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245) e della *Madonna col Bambino* del Museo Civico di Viterbo (fig. 253), già proposti dalla Noehles, sono tutt'ora validi, e d'altronde le forme paffute del Bambino sono perfettamente in linea con la declinazione pinturicchiesca della pittura di Antoniazio dell'ultimo decennio. Non possiamo sapere se egli inviò un collaboratore di bottega a decorare la cappelletta, o se un qualche pittore romano riutilizzò uno dei tanti disegni provenienti dalla sua bottega; quel che è certo è che, confrontando queste due figure con quelle della *Pala Caetani* di Fondi (fig. 100), datata con certezza al 1476, la distanza stilistica e cronologica appare abissale.

#### Bibliografia:

Armellini 1891, p. 800; Angeli 1903, p. 391; Gottschewski 1904, pp. 22-23; Everett 1907, p. 291; Caetani Lovatelli 1909, p. 6; Berenson, *Indici* 1909, p. 136; Okkonen 1910, p. 32; Venturi 1913, p. 286; Galassi Paluzzi 1928, p. 415; Berenson, *Indici* 1932, p. 28; Van Marle 1934, p. 279; Armellini-Cecchelli 1942, pp. 989-990; Negri Arnoldi 1964, p. 210; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Golzio-Zander 1968, pp. 277 e 420-421; Berenson, *Indici* 1968, p. 17; scheda di Mortari in Roma 1972, num. 13 p. 20; Noehles 1973, num. 44 p. 196; Barberito 1976, pp. 64-70; Hedberg 1980, num. 46 pp. 190-191; Cavallaro 1984, p. 341; Cavallaro 1992, num. 17 pp. 192-193; Paolucci 1992, num. 12 p. 54; Tumidei 1994, p. 42; Varagnoli 1995, p. 49; Ortolani 1997, p. 3; Weißenberger 2007, I, pp. 59-61, III, p. 55.

131. Maestro della Pala di Avignone, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, Musée du Petit Palais, Avignone.

1485-90 circa.

Tavola di pioppo, 125 x 83 cm.

Inv. num. MI 571.

Fig. 368.

Iscrizioni: QVESTA OPERA ANNO FACTA FARE LE RELLEGIOSE ET  
PRINCIPALI DE CASA SanCtA CATERINA PAVLA DE MASTRO  
ANTONIO DE CALVIS (nello zoccolo del trono).

La Vergine è seduta in un largo trono fortemente scorciato, e stringe a sé il Bambino sostenendone il piede sinistro; il suo sguardo non incontra quello del figlio, che si volge intensamente verso l'osservatore mentre si aggrappa al collo della madre. Al di là delle due figure sono i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista: la collocazione dietro il trono fa sì che i loro corpi sembrano frutto di un *collage* (si noti l'assenza delle gambe), accentuato dalla divergenza rispetto al centro della composizione.

La tavola faceva parte della collezione Campana: nel 1862 fu acquistata dal governo francese e fu esposta nelle sale del Louvre (inizialmente Musée Napoléon III) fino al trasferimento nel Museo di Lisieux nel 1876. Dal 1976 è nelle sale del Petit Palais di Avignone, in virtù dell'allestimento unitario della collezione Campana (Laclotte-Mognetti 1976).

Come ben sintetizzato dalla Cavallaro (1992), la dedica al di sotto del trono ha posto non pochi problemi interpretativi, a partire dal primo catalogo Campana (1858), in cui il nome di Antonio de Calvis fu inteso in quanto autore della tavola. Quest'errata lettura attraversò tutto l'Ottocento, e bisogna attendere i chiarimenti di Gnudi (in *Melozzo da Forlì* 1938) perché il nominativo fosse interpretato correttamente nel senso del defunto padre di una delle due committenti.

Per comprendere meglio l'iscrizione, e per delimitare ragionevolmente la cronologia dell'opera, bisogna rifarsi in breve alle vicende delle due donne "principali" citate: a Caterina, moglie di Antonio, e a Paola, la loro figlia.

Quest'ultima fu la prima direttrice della casa santa di Via dei Cappellari, cioè del nucleo più antico degli insediamenti di bizzocche facenti capo alle due Calvi, cui erano sottoposti i monasteri di Sant'Aurea alla Regola, di San Saturnino, di Sant'Ambrogio alla Massima e di Santa Lucia della Tinta (Cavallaro 2011). A tal proposito va ricordato che l'imprecisione di Umberto Gnoli (1913), secondo cui le due donne abitarono il monastero di Tor de' Specchi, è stata corretta solo molti anni dopo da Ronald Lightbown (1977, p. 330). Antonio de Calvis nel testamento del 25 luglio 1471 aveva stabilito la donazione di tutti i suoi beni alla consorte e alla figlia, a patto che istituissero una comunità femminile dedita alla preghiera e all'attività caritatevole. Ciò si avverò di lì a poco, dal momento che l'uomo era già morto nel 1472.<sup>499</sup> Qui bisogna evidenziare un dato non recepito dagli studi, che permette di spiegare almeno in parte l'iconografia della tavola, che la Cavallaro (2011) ha messo in rapporto con San Giovanni in Laterano. Sappiamo, da due atti notarili riguardanti Paola, che Antonio aveva espressamente richiesto alla figlia e alla moglie di intitolare e di dotare una cappella ai santi Giovanni Battista ed Evangelista nella chiesa di San Lorenzo in Damaso, e sappiamo che la figlia assolse a tutti i suoi obblighi entro il 4 gennaio del 1489.<sup>500</sup> L'iscrizione tuttavia parla chiaramente della committenza da parte delle due donne e delle compagne bizzocche, per cui la collocazione della tavola nella basilica damasiana non è compatibile. Ciò anche in virtù delle memorie compilate alla fine del Settecento dal canonico Bitozzi, che aveva perso le tracce

---

<sup>499</sup> La data di morte di Antonio cade tra il 12 gennaio del 1472 (cfr. Egidi 1908, I, p. 177, in cui Antonio attese alla sepoltura del fratello Nicola), e il 6 giugno del 1472 (cfr. BAV, Ottobon. Lat. 2549, pt. I, p. 116, in cui Iacovacci regestò un atto notarile in cui la moglie Caterina è già indicata come vedova). Per indicazioni sul lavoro di Antonio cfr. Modigliani 2008, pp. 227, 232, e 234.

<sup>500</sup> La memoria scritta di Paola è in ASR, *Corporazioni Religiose Femminili, Agostiniane di Santa Lucia in Selci*, 3678, c. 74v. L'atto notarile in cui si diede conto dell'avvenuta dotazione è regestato dallo Iacovacci alle pp. 120-121, e corrisponde ad ASR, *Collegio Notai Capitolini*, 1687, cc. 689r-692r.

della cappellania de Calvis già alla fine del Quattrocento, quando la basilica fu rinnovata *a fundamentis*.<sup>501</sup>

La provenienza da uno degli svariati monasteri coordinati da Paola sembra quindi praticabile, e d'altro canto è ragionevole la proposta della Cavallaro (2011) dell'insediamento di Via dei Cappellari. Resta da aggiungere un ultimo aspetto utile per datare la tavola, sfuggito anch'esso agli studi. Nell'iscrizione sia Paola che Caterina sono dette entrambe viventi: la madre morì nel 1491 e fu seppellita nella chiesa di San Lorenzo in Damaso, come si apprende dai *Necrologi* della confraternita del Salvatore al Sancta Sanctorum, per cui si può ragionevolmente assumere quell'anno come *ante quem* per l'esecuzione dell'opera.<sup>502</sup>

A partire dal *corpus* che Hedberg (1980) ha raccolto attorno al suo "Master of the Avignon altarpiece" (che prende il nome dalla tavola in esame), ho preferito assegnare a questo ignoto artista le sole due tavole avignonesi, poiché mi sembra che né i due pannelli del Crocker Museum (fig. 370), dal disegno più duro e grosso, né quello di Altenburg (fig. 295), probabilmente dell'ultimo decennio inoltrato, abbiano stringenti punti di contatto tra loro.

---

<sup>501</sup> ASLD, ms. Bitozzi, p. 326: "Di una sola cappella mi rimane qualche dubbio, ed è quella che Antonio de Calvis, nel suo ultimo testamento, ordinò si erigesse nella chiesa di San Lorenzo in Damaso sotto il titolo dei santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, la quale poi da Paola, figlia ed erede universale di detto Antonio, in adempimento della paterna disposizione, fu edificata nell'antica chiesa, come si raccoglie da un istrumento del 4 gennaio 1489. Di tale erezione già ne abbiamo fatta menzione nella prima parte, capitolo 4, numero 13. Siccome, peraltro, dall'anno 1489, circa il quale fu costruita questa cappella, al fine del 1496, o al principio del 1497, in cui seguì il passaggio dalla chiesa antica alla nuova, vi è di mezzo un breve spazio di tempo nel quale pare verisimile che detta Paola sopravvivesse; onde è credibile ancora, che fosse intesa di detto passaggio, e che né essa trascurasse di far trasportare nella predetta nuova chiesa il suo altare di sì recente fondazione, né i canonici ricusassero di averlo in considerazione, vivente tuttavia la fondatrice. Ad onta però di queste riflessioni, in quanto è stato scritto dal principio che fu aperta la chiesa presente fino al giorno d'oggi, [p. 327] non si trova un verso, o un motto solo, che indichi esservi mai stata una cappella sotto il doppio titolo dei santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista in un medesimo altare".

<sup>502</sup> Per l'anno di morte di Caterina cfr. in primo luogo Egidi 1908, I, p. 514, ma anche il già citato Iacovacci a p. 121.

Il pittore in questione si mosse in autonomia rispetto alla pittura di Antoniazio della seconda metà del nono decennio: lo stile è già oltre quello del ciborio lateranense, a cui rimanda la forma del trono, e si apparenta bene all'iniziale accostamento alla poetica del Pinturicchio, che si scorge nell'Aquila a partire dalla tavola del 1487 oggi a Palazzo Barberini (fig. 239).<sup>503</sup> La figura "parlante" del Battista ricorda tanto il *San Francesco* già Wildenstein (fig. 103), quanto le forme del Battista affrescato nel ciborio (fig. 188), e la bellezza triste della Vergine riporta alla mente le Madonne di Antoniazio di San Nicola in Carcere e del Museo Diocesano di Velletri (figg. 204 e 205). Vero è che la sola cultura strettamente antoniaziesca non basta a spiegare gli interessi di questo anonimo maestro, che forse fu attivo a Roma solo per un breve periodo di tempo.

#### Bibliografia:

*Catalogo della collezione Campana* 1859, num. 379 p. 50; Cornu 1862, num. 379; Reiset 1863, num. 192 p. 81; Dimier 1894, pp. 308-309; Durrieu 1894, pp. 318-319; Müntz 1894, p. 49; de Mély 1894, pp. 326-327; de Mély 1895, p. 330; Besnier 1906, pp. 13-14 e fig. 5 a p. 38; Perdrizet 1907, num. 379; Gnoli 1913, pp. 107-111; Galassi 1913, p. 111; Gnoli 1921, p. 71; Gnoli 1922-23, p. 371; Longhi 1927, p. 233; Van Marle 1934, pp. 287 e 289; Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, p. 46; Negri Arnoldi 1964, p. 211; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, n. 28 p. 130; Laclotte-Mognetti 1976, num. 17; Lightbown 1977, pp. 329-332; Laudi-Forastieri 1978, pp. 39-40; Hedberg 1980, num. 122 pp. 234-235; Cavallaro 1992, num. 121 pp. 251-252; Paolucci 1992, p. 112; Cavallaro 2011, pp. 190-192.

---

<sup>503</sup> Una tavola (70 x 68 cm), la cui derivazione da quella qui discussa è sospetta, fu venduta all'asta da Pelletier all'Hotel Drouot a Parigi il 3 dicembre 1930, num. 27 (fig. 369b): una copia della foto è nella Witt Library del Courtauld Institut di Londra all'interno dei fascicoli su Antoniazio.



132. Maestro della Pala di Avignone, *copia della Navicella di Giotto*, Musée du Petit Palais, Avignone.

1485-90 circa.

Tavola trasportata su tela, 190 x 179 cm

Inv. num. MI 575.

Iscrizioni: HOC OPVS FIERI FECERVNT RELIGIOSE DomiNE EX DOMO  
SanCtA ET PRINCI[pa]LES CATHARINA ET PAVLA QVONDAM  
MAGISTRO [Antonio] DE CA[lvis] (nello scafo della barca).

Fig. 369.

Esposizioni: *Melozzo da Forlì* 1938; Parigi 1956.

La superficie pittorica di questa tavola non è in buone condizioni, principalmente a causa del trasporto su tela avvenuto in un imprecisato momento del passato. Al 1968 risale l'ultimo restauro noto, grazie al quale è stata recuperata l'iscrizione originale (Lacotte-Mognetti 1976). Valutando le poche parti leggibili dell'insieme, credo che sia sostenibile l'ipotesi di Hedberg (1980) di assegnarla al medesimo autore della *Madonna in trono col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Evangelista* del Petit Palais (fig. 368). Mi sembra, tra l'altro, che il fitto panneggio del manto dell'Apostolo ai piedi dell'albero maestro si sposi bene con quello del san Giovanni Evangelista.

Quand'ancora faceva parte della collezione Campana (catalogo del 1859) l'iscrizione era alterata in "HOC OPUS FIERI FECERUNT RELIGIOSE DomiNE EX DOMO SanCTA ET PRINCIPALES CATHERINA ET PAULA QUONDAM MAGISTRO PETRO DE CASTRO PLEBIS Anno MCCCCLXI" (trascrivo da Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938), creando non pochi problemi attributivi e cronologici. Nel catalogo del 1859 fu infatti assegnata a Pietro Perugino, ma già dopo il passaggio al museo di Napoleone III nel 1862, e poi al Louvre, Frédéric Reiset (1863) mise in dubbio l'autenticità della dedicatoria. Nel 1876 l'opera fu trasferita a Lione, e nel 1955 raggiunse infine il Petit Palais di Avignone. Fu esposta anche alla grande mostra di Melozzo del 1938; in quell'occasione Gnudi fece

chiarezza sul nominativo: Antonio de Calvis andava messo in rapporto alle due committenti e non alla paternità dell'opera, e ribadì con forza l'attribuzione di Longhi (1927) ad Antoniazio Romano verso il 1485. In precedenza Antonio Muñoz (1911), Venturi (1913), e Van Marle (1934) assegnarono l'opera a un seguace dell'Aquila. Successivamente la Noehles (1973) ha proposto l'esecuzione da parte della bottega, nonché il confronto con le figure del *Compianto* di Sant'Ambrogio alla Massima (fig. 380), mentre la Cavallaro (1992 e 2011) si è orientata verso l'anonima produzione dei seguaci del maestro.

Non si conoscono né la destinazione dell'opera, probabilmente da individuare in una delle case sante gestite dalle due de Calvis (Cavallaro 2011), né tantomeno le motivazioni per cui Caterina, Paola e le compagne bizzocche commissionarono una copia su tavola del mosaico della *Navicella*, col farsi ritrarre in atteggiamento orante all'angolo in basso a sinistra al posto della figura del pescatore dell'originale di Giotto. Recuperando alcune informazioni dalla scheda dell'altra tavola oggi ad Avignone, si precisano i termini di massima per l'esecuzione di questa pittura, che difficilmente oltrepassò di molto il 1490, dal momento che Caterina è già morta nel 1491. L'esecuzione nella seconda metà degli anni ottanta sembra dunque la migliore.

#### Bibliografia:

*Catalogo della collezione Campana* 1859, num. 399 pp. 53-54; Cornu 1862, num. 399; Reiset 1863, num. 196 p. 82; Perdrizet-Jean 1907, p. 36; Gnoli 1908<sup>b</sup> p. 190; Muñoz 1911, n. 3 p. 182; Dissard 1912, p. 27; Gnoli 1913, p. 107; Galassi 1913, p. 111; Venturi 1922, p. 53; Longhi 1927, n. 13 p. 256; Van Marle 1934, p. 289; scheda di Gnudi in *Melozzo da Forlì* 1938, num. 70 pp. 45-46; Parigi 1956, num. 172; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Golzio-Zander 1968 p. 249; Camesasca 1969, num. 222 pp. 217-218; Noehles 1973, num. 84 p. 230; Laclotte-Mognetti 1976, num. 18 pp. 47-48; Lightbown 1977, pp. 329-330; Hedberg 1980, num. 2 pp. 153-155; Cavallaro 1992, num. 123 pp. 253-254; Paolucci 1992, num. 30 p. 112; Tumidei 1994, n. 118 p. 75; Guarino 2004, pp. 71-72; Cavallaro 2011, pp. 193-196.

133. Pittore romano, *Santo vescovo e san Biagio*, Crocker Art Museum, Sacramento (California).

1485-1490 circa.

Tavola, 127,6 x 36,8 cm (il *santo vescovo*), 127,6 x 36,5 cm (il *san Biagio*).

Inv. numm. K-1062a, K-1062b.

Fig. 370.

Le due tavole, verosimilmente pannelli laterali di una composizione più grande (forse di un trittico), raffigurano san Biagio e un santo vescovo, identificato con dubbio in Alberto Magno (Shapley 1968; Cavallaro 1992). Facevano parte della collezione Contini Bonacossi, e nel 1932 furono acquistate da Samuel Kress, dalla cui collezione passarono al Crocker Museum. Nel *Catalogo Crocker* del 1964 il possibile sant'Alberto fu assegnato a Saturnino Gatti, ma pochi anni dopo Fern Shapley (1968) restituì entrambe le tavole a un seguace di Antoniazio, con una datazione al 1490. Nella breve scheda dell'opera sono riportate le precedenti attribuzioni all'Aquila in persona da parte di Van Marle, alla sua scuola da parte di Mason Perkins e di Suida, e a Saturnino Gatti da parte di Fiocco, di Longhi, e di Venturi *senior*. Infine, Hedberg (1980) ha inserito le due tavole nel *corpus* del suo "Maestro della Pala di Avignone", e la Cavallaro (1992) le ha ragionevolmente lasciate nell'anonimato. Recentemente Saverio Ricci (2011) è tornato sull'argomento accostando con cautela le due pitture alla produzione di Piermatteo d'Amelia.

L'anonimo pittore ha costruito il panneggio del manto verde del san Biagio prendendo a riferimento quanto realizzato da Antoniazio per le figure del ciborio lateranense: il confronto migliore è con il manto del sant'Agostino (fig. 174; ma si guardi anche alla posizione della mano che regge il libro), e ciò può essere d'aiuto per circoscrivere l'esecuzione dei pannelli Crocker tra la seconda metà degli anni ottanta e gli inizi degli anni novanta. Allo stesso tempo l'aspetto irrazionale del panneggio del manto dell'altro vescovo (si guardi allo strano effetto che producono le pieghe sulla gamba sinistra) ricorda un po' lo stile dell'anonimo responsabile della *Pala Vitetti* e del *Salvatore* di Stimigliano (figg. 364 e 365).

La particolarità di questo anonimo risiede principalmente nell'attenzione alla resa dei preziosi che ornano le vesti e le mitre dei due vescovi, nonché nel tentativo di marcare gli scorci delle figure attraverso il chiaroscuro netto e carico (si guardi la resa della mano che regge la penna del vescovo non identificato).

Bibliografia:

Kent 1964, num. 716 p. 48; Shapley 1968, pp. 8-9; Fredericksen-Zeri 1972, p. 11; Kent 1979, numm. 1-2 p. 19; Hedberg 1980, numm. 127-128 pp. 236-237; Cavallaro 1992, num. 149 pp. 269-270; Ricci 2011, pp. 181-182.

134. Pittore antoniazzesco (?), *Madonna in trono col Bambino, un santo vescovo (Savino da Spoleto?), sant'Agnese e i cardinali Domenico e Angelo Capranica*, Cappella dell'Almo Collegio Capranica, Roma.

1487-90 circa.

Pittura murale staccata, 197 x 160 cm.

Fig. 242.

Questa pittura murale è a tal punto rovinata che non si può andare troppo in là nel tentativo di valutare lo stile e la qualità intrinseca. Essa raffigura la Madonna in trono col Bambino, ritto in piedi sulla coscia destra e benedicente. Ai lati stanno un santo vescovo, qui identificato con dubbio in Savino da Spoleto, a sinistra, e sant'Agnese, a destra. In basso sono inginocchiati i due committenti, i fratelli Domenico (1400-1458) e Angelo Capranica (1415-1478), entrambi cardinali, collocati rispettivamente a sinistra e a destra del trono.

Nel XVII secolo la pittura era stata scialbata: fu ritrovata, staccata e trasportata su tela in occasione dei lavori del 1952-54 al Collegio Capranica (Simonelli 1955). La Noehles (1973) per prima avanzò il nome di Antoniazzo, rilevando l'affinità tra l'effigie del cardinale Domenico e quella dell'anonimo committente degli affreschi del ciborio di Urbano V. I due personaggi mostrano effettivamente una certa affinità nel profilo, nella canizie e nella rotondità del padiglione auricolare. Il difficile stato di conservazione della pittura non permette però di procedere oltre nel confronto, per cui è meglio concentrarsi sulla possibile datazione dell'affresco nel suo complesso, eseguito quando entrambi i fratelli erano defunti, e il collegio aveva da tempo avviato la sua attività filantropica e educativa.

Come già evidenziato dalla Cavallaro (1992), il gruppo santo riprende con precisione il disegno impiegato per la tavola datata 1487 già a Poggio Nativo (fig. 239), e questo è un primo termine cronologico utile per collocare l'affresco alla fine del nono decennio o poco oltre. Si guardi alla figura del santo vescovo, tradizionalmente identificato in Nicola di Bari (Noehles 1973, Hedberg 1980, Cavallaro 1992), ma che potrebbe ben essere san Savino da Spoleto, patrono della città di Fermo, cioè della diocesi che nel Quattrocento fu costante appannaggio dei

due Capranica. Il panneggio del manto del vescovo traduce grossolanamente quello impiegato nel san Pietro della *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), con il quale egli condivide l'inclinazione del capo (alla *Pala degli uditori* rimanda anche la costruzione del profilo dei due committenti).

Bibliografia:

Simonelli 1955, pp. 39-40; Noehles 1973, num. 5 pp. 163-164; Hedberg 1980, num. 33 p. 177; Cavallaro 1992, num. 90 pp. 234-235; Gigli 2012.

135. Pittore romano del 1488, *Stigmatizzazione di san Francesco*, Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi.

1488.

Tavola, 83 x 59,4 cm.

Iscrizioni: HOC OPVS FECIT FIERI DomiNA CONSTANSIA MI(c)HAELIS  
Pro ANIMA STEFANI FRATRIS SVI ANnO DomiNI 1488 (al bordo inferiore della tavola).

Fig. 233.

Esposizioni: Assisi 1973.

La tavola rappresenta san Francesco nell'atto di ricevere le stigmate: la figura è inginocchiata in primo piano al lato destro della tavola, e, al di là del santo, tra sottili e alti alberelli, si apre il profondo paesaggio, in cui spiccano nell'azzurro chiaro del cielo due massicci rocciosi. A sinistra è dipinto un monte scosceso alla cui sommità è raffigurata una chiesa, a simboleggiare l'eremo della Verna; tra bassi cespugli si muovono un cervo e un pennuto, e in primo piano chiude la composizione frate Leone, assorto nella lettura di un libro. In basso al centro è dipinto lo scudo araldico raffigurante un'ala piumata con piede artigliato, da riferire verosimilmente alla famiglia (non identificata) di donna Costanza di Michele, cioè la committente che nel 1488 fece realizzare la tavola per il defunto fratello Stefano, come chiarisce l'iscrizione che corre al bordo inferiore della tavola.

L'opera faceva parte della collezione romana di Alfredo Barsanti prima dell'acquisto da parte di Federico Mason Perkins, e alla morte di quest'ultimo fu donata al Museo del Tesoro della basilica di San Francesco di Assisi. Longhi nel 1927 l'attribuì ad Antoniazio, ottenendo il consenso dello stesso Perkins (memoria dattiloscritta del 1947 trascritta in Assisi 1973), e di Zeri (1988). Non citata dalla Noehles, è stata assegnata ad Antoniazio da Hedberg (1980) e da Tumidei (1994), venendo invece indirizzata a un ambito genericamente umbro-romano da Cannatà (1982) e dalla Cavallaro (1992). L'idea che si tratti di un'opera eseguita da un dotato seguace romano dell'Aquila deriva dal confronto con pitture dall'autografia certa, quali il *San Francesco in adorazione del Crocifisso* della Bucknell University (fig. 142; per

la posizione di Francesco), il *San Francesco* già Wildenstein (fig. 103; per il disegno del panneggio della manica del saio di frate Leone), e il *San Girolamo* Poldi Pezzoli (fig. 232; per lo studio del paesaggio). Nei primi due casi si coglie la differenza rispetto alla solidità delle figure del maestro e ai sistemi di panneggio spigolosi sperimentati nei primi anni ottanta, già in fase di completo superamento nel 1488. Nell'ultimo caso invece si deve considerare la ripresa da parte del seguace di un modello di paesaggio che Antoniazio aveva desunto in primo luogo dallo studio dei fondali dalle pitture della Cappella Sistina. A questa serie di confronti si può aggiungere la forte somiglianza compositiva tra frate Leone e il monaco leggente dipinto all'estremità destra dello scomparto di predella della Ca' d'Oro (fig. 237), eseguito forse nello stesso giro di anni, che è tale da mostrare la distanza che corre rispetto alla produzione ascrivibile alla bottega del maestro all'aprirsi della sua ultima stagione pittorica.

#### Bibliografia:

Longhi 1927, n. 13 p. 256; scheda di Palumbo in Assisi 1973, num. 28 p. 41; Hedberg 1980, num. 1 p. 153; Cannatà in Roma 1982, p. 32; Zeri 1988, p. 118; Cavallaro 1992, num. 120 p. 251.



136. Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono tra i santi Paolo e Pietro*, chiesa di San Lorenzo, Zagarolo.

1497.

Tavola, 112 x 59 (centrale), 110 x 30 (ciascun laterale).

Iscrizioni: CINTIO SANTESE (nel bordo inferiore del pannello del san Paolo); SIN[\*\*\*]ORE PIETRO FRANCESCO COLONNA MCCCCLXXXX[VII] (nel bordo inferiore del pannello centrale); [\*\*\*]COLA SANTESE (nel bordo inferiore del pannello del san Pietro); EGO SVM LVX MVN/DI VIA VERITAS ET VITA (nel libro del Salvatore).

Fig. 373.

Esposizioni: *Antoniazzeo Romano* 2013.

Il trittico, che presenta ancora una piccola porzione della decorazione fitomorfa della carpenteria lignea originale, raffigura il Cristo Salvatore benedicente seduto in un umile scranno di legno, affiancato da san Paolo, a sinistra, e san Pietro, a destra. Una fotografia degli inizi del Novecento (in Rossi 1908, p. 139) mostra i pannelli laterali dopo il loro recupero: erano incorniciati e uniti alla tavola centrale, ma in posizione invertita. Al tempo la dedicatoria che corre nel bordo inferiore delle tre tavole era ancora leggibile, per cui oggi si può integrare con certezza la data, mutila delle ultime tre cifre, in 1497. Un restauro risale al 1947; in quello del 1984, invece, la cornice moderna fu eliminata, recuperando così la forma originale dei pannelli laterali; allora riemerse il nome del santese Cola al di sotto del san Pietro (Cavallaro in *Antoniazzeo Romano* 2013).

Il trittico fu scoperto e pubblicato da Attilio Rossi (1908) con l'attribuzione a Vincenzo Santese. Egli fraintese però sia il nome che il senso del sostantivo “santese” che compare nel pannello del san Paolo, e di fatto costruì un'autonoma personalità artistica responsabile, secondo lo studioso, del *Trittico del Salvatore* di Castelnuovo di Porto (figg. 359 e 362). Infine, il Pier Francesco Colonna signore di Zagarolo dell'iscrizione fu da Rossi indicato correttamente quale committente del

dipinto.<sup>504</sup> Tale lettura fu messa in dubbio nel medesimo anno da Enrico Brunelli, che ipotizzò, a ragione, che “santese” fosse una carica pubblica ricoperta da tale Cinzio. Il nodo fu sciolto qualche anno dopo da Umberto Gnoli (1911), il quale, ritrovando un “santese” nell’iscrizione di un affresco della chiesa di San Francesco a Piediluco, confermò che si trattava di una carica amministrativa legata alla chiesa, e ne desunse che nel 1497, durante l’amministrazione dei santesi Cinzio e Cola, Pierfrancesco Colonna commissionò il trittico al pittore. La svista successiva, forse più grave, risale al Van Marle (1934), che fece del *San Giovanni Battista* e del *San Lorenzo* della chiesa zagarolese di Santa Maria delle Grazie (figg. 49 e 50) i pannelli esterni di questo trittico. L’errore trapassò, tra i tanti, in Hedberg (1980) e in Cavallaro (1992), ed è stato corretto dalla Cavallaro medesima in occasione della mostra romana del 2013.

Il primo a spendere il nome di Antoniazio fu lo Gnoli, seguito da Berenson (1932 e 1968). Van Marle (1934) emise invece un giudizio impietoso (ma ho il dubbio che in realtà non l’avesse mai vista dal vero), ritenendola un lavoro mediocre e convenzionale. Successivamente la Noehles (1973), Hedberg (1980) e inizialmente la Cavallaro (1992) l’hanno ricondotta alla tarda bottega del maestro. In occasione della mostra romana del 2013, la studiosa italiana ha avuto modo di ritornare sull’opera, spostando l’accento su un’esecuzione da parte di un collaboratore.

Credo che la posizione della Cavallaro sia da riconfermare con forza, dal momento che questo anonimo seguace ha frainteso del tutto l’arte di Antoniazio, che egli ha tradotto con un *cursus* molle e fiacco, appiattendolo la volumetria dei panneggi. Si guardi ad esempio al manto del san Pietro, in cui il pittore tentò di riprodurre (ma senza riuscirci) le ampie e rigonfie pieghe del manto della santa Caterina della *Pala Costa* di Montefalco (fig. 209). Considerando la figura del san Paolo, mi pare che essa presenti notevoli affinità con l’omonimo santo raffigurato nel *Trittico di san Giovanni Evangelista* di Vacone (fig. 374); si guardi al panneggio del manto: il disegno impiegato per le pieghe è simile, sovrapponibile fin negli occhielli più piccoli. Sono affini pure l’anatomia delle mani che reggono il libro chiuso e i

---

<sup>504</sup> Un laconico accenno a Pierfrancesco Colonna è in Coppi 1852, p. 252.

tratti del volto, resi con un disegno sottile e affilato, incapace di restituire aria maestosa al san Paolo, che risulta quasi titubante agli occhi dell'osservatore.

Bibliografia:

Rossi 1908, pp. 138-142; Brunelli 1908, p. 240; Gnoli 1911, n. 5 pp. 336-338; Berenson, *Indici* 1932, p. 29; Van Marle 1934, pp. 275-277; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 16 p. 175; Hedberg 1980, num. 100 p. 224; Cavallaro 1992, num. 110 pp. 244-245; Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 26 p. 118.

137. Pittore antoniazresco, *Salvatore benedicente in trono*, chiesa di Santa Maria Assunta, Moricone.

1500-1510 circa.

Tavola, 100 x 50 cm.

Iscrizioni: EGO SVM LVX MVN/ DI VI A VERITAS ET' (nel libro del Salvatore).

Fig. 375.

La tavola raffigura il Salvatore in trono secondo l'iconografia ampiamente canonizzata da Antoniazzo nell'ultimo decennio del Quattrocento: basti pensare all'omonima figura affrescata nell'abside di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 239), oppure a quella di Dio padre nella calotta della Cappella di Sant'Anna in San Pietro in Montorio (fig. 354). Il fondo oro è parecchio consumato, e la superficie pittorica sembra sofferente.

Segnalata da Luisa Mortari (1964) con l'assegnazione a un pittore laziale influenzato da Antoniazzo, l'opera è stata riconfermata all'ambito dell'Aquila da Hedberg (1980), e inizialmente dalla Cavallaro (1992), che ha poi rimeditato la sua posizione col pensare a un intervento della bottega del maestro (2013).

A me sembra necessario ritornare all'ipotesi della Mortari, specie se si considera la debole esecuzione dei panneggi, nonché l'aria compunta della figura, la cui testa condotta su un disegno incerto che si rifà ai ben noti e illustri precedenti di Antoniazzo Romano. Considerando le fattezze del Cristo, dai tratti somatici grossolani e dall'espressione vagamente sofferente, mi chiedo se questo pittore non sia il medesimo che nel 1497 dipinse il *Trittico del Salvatore* oggi nella chiesa di San Lorenzo a Zagarolo (fig. 373).

Bibliografia:

Mortari 1964, n. 6 p. 45; Hedberg 1980, num. 180 p. 251; Margozi 1983, p. 73; Cavallaro 1992, num. 114 p. 247; Cavallaro 2013, p. 30.

138. Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono tra i santi Andrea e Nicola*, chiesa di San Nicola di Bari, Ponzano Romano.

1490-1500 circa.

Tavola, 132 x 78 cm (centrale); 132 x 40 cm (ciascun laterale).

Iscrizioni: Sanctus ANDREAS (nel bordo inferiore del pannello di sant'Andrea);

EGO SVM LVX MVNDI/ VIA VERITAS ET VITA (nel libro del Salvatore);

Sanctus NICOLAVS (nel bordo inferiore del pannello di san Nicola).

Fig. 376.

Esposizioni: Roma 1972

Il trittico raffigura il Salvatore benedicente seduto in un povero scranno ligneo, la cui fattura stride con la fastosa decorazione del fondo oro. Il pittore ha impiegato un motivo floreale canonizzato da Antoniazzo nella *Madonna degli uditori di Rota* (fig. 245), forse perché in possesso di disegni provenienti dalla bottega del maestro. Nello sportello sinistro è raffigurato sant'Andrea, che spicca sulla restante composizione per la forza del disegno e per la peculiarità dell'espressione facciale, e in quello destro san Nicola di Bari, indecifrabile a causa di pesanti ridipinture. Il restauro del 1970-71, eseguito da Sergio Benedetti, consistette nella pulitura di vecchie vernici, e nella rimozione parziale di antichi ritocchi. Si ebbe così la certezza che la testa del Cristo era stata ridipinta alla fine del Cinquecento, e si decise di non spingersi oltre nel tentativo di recuperare lo strato sottostante (Toesca in Roma 1972). I lati esterni dei due sportelli presentano una decorazione settecentesca stesa per coprire l'originale campitura cromatica: anche in questo caso le ridipinture non furono asportate. Infine, la tavola centrale fu risanata stuccando la spaccatura verticale, visibile all'altezza della spalla sinistra del Cristo.

L'opera proveniva dall'abbazia di Sant'Andrea in Flumine presso Ponzano Romano (Santarelli in Russo-Santarelli 1999), e ciò spiega la presenza del sant'Andrea nella posizione di maggior importanza. Secondo Ilaria Toesca (1972), che per prima ebbe modo di studiare il trittico, si tratta di un prodotto discreto di un tardo seguace di Antoniazzo all'opera tra la fine del Quattrocento e gli inizi del

Cinquecento; per la cerchia del pittore romano si è espressa la Cavallaro (1992), sostanzialmente avallando l'analisi stilistica e la collocazione cronologica.

L'anonimo maestro qui all'opera si è basato su disegni di Antoniazio Romano dell'ultimo decennio del secolo, specie se si considera la figura del Salvatore in rapporto a quella realizzata nell'abside di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 239). Come già evidenziato dalla Toesca, costui sembra dotato di discreta personalità e buona inventiva, sebbene vada considerato che, nell'economia della tavola, la sola figura leggibile è quella del sant'Andrea.

#### Bibliografia:

Scheda di Toesca in Roma 1972, num. 17 p. 22; Cavallaro 1992, num. 112 p. 246; scheda di Santarelli in Russo-Santarelli 1999, num. 134 pp. 194-196.

139. Pittore antoniazzesco, *San Giovanni Evangelista tra i santi Paolo e Stefano*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Vacone.

1490-1500 circa.

Tavola, 132 x 59 cm (centrale), 132 x 30,5 (laterale sinistro), 131 x 27,5 (laterale destro).

Iscrizioni: Santus PAVLVVS (nel bordo inferiore del pannello del san Paolo), Santus IOHANnES EVANGELISTA (nel bordo inferiore della tavola dell'Evangelista), Santus STEFANVS (nel bordo inferiore della tavola del Santo Stefano).

Fig. 374.

Esposizioni: Rieti 1957.

Nella tavola centrale san Giovanni Evangelista regge nella mano sinistra la coppa da cui fu costretto a bere del veleno. Al di sotto della figura è dipinto uno scomparto di predella in cui è raffigurata la scena del martirio del santo nell'olio bollente. Lo sportello sinistro è occupato dal san Paolo, al di sotto del quale è raffigurato il momento precedente la sua decapitazione; nello sportello di destra, infine, è dipinto santo Stefano, a sua volta raffigurato nella predella durante la lapidazione. L'opera sembra in buono stato di conservazione, nonostante il furto subito negli anni ottanta, a seguito del quale è stata ritrovata solo di recente e restituita nel 2009 alla sua chiesa di provenienza.

La prima segnalazione del trittico, ritenuto genericamente opera del XV secolo, si deve a Mariano Guardabassi (1872), che lo vide incassato nell'altare secentesco costruito appositamente per contenerlo. Successivamente Diego Angeli (1902) lo assegnò ad Antoniazzo, collegando l'esecuzione alle commissioni sabine degli anni sessanta, con una datazione che oggi appare troppo alta. L'attribuzione al maestro fu confermata da Gottschewski (1904) e da Gelindo Ceroni (1932), ma fu avversata da Francesco Palmegiani, che pensò al figlio Marcantonio, e da Luisa Mortari (in Rieti 1957), che preferì assegnare il trittico a un anonimo seguace. L'idea di Ceroni è stata sviluppata da Hedberg (1980), che ha inserito l'opera nel *corpus* di Marcantonio, ma nuovamente smentita dalla Cavallaro (1992), la quale ha notato che il pittore si è

basato, nel realizzare la figura di santo Stefano, su un disegno dell'omonimo santo della *Pala Caetani* di Capua (fig. 256). La figura del san Paolo è in stretta relazione con lo stesso santo del *Trittico del Salvatore* di Zagarolo (fig. 373), per cui non escludo che le due opere siano uscite dalla bottega dell'anonimo, tardo seguace del maestro. La narrazione delle scene al di sotto dei tre pannelli, infine, è in linea con quanto realizzato da Marcantonio nella *Resurrezione di Cristo* di Rieti (fig. 387).

#### Bibliografia:

Guardabassi 1872, p. 358; Angeli 1902, p. 33; Gottschewski 1904, p. 23; Palmegiani 1932, p. 581; Ceroni 1932, p. 12; scheda di Mortari in Rieti 1957, num. 19 pp. 35-36; Mortari 1964, n. 6 p. 45; Hedberg 1980, num. 120 p. 233; Cavallaro 1992, num. 152 pp. 272-273.



140. Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente*, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.

1490-1500 circa.

Tela, 106,5 x 78,5 cm.

Iscrizioni: EGO SVM LVX/ MVNDI (nel libro del Salvatore).

Figg. 272 e 273.

Esposizioni: Buenos Aires 2012, Brasile 2013.

Questa tela fu scoperta da Emma Zocca nel 1939 nella sacrestia della chiesa di San Salvatore in Lauro, e fu pubblicata l'anno successivo dopo un restauro curato da Luigi Serra. La studiosa fornì la notizia che l'opera proveniva dalla distrutta chiesetta di San Salvatore in Primicerio (conosciuta anche come San Trifone); attualmente si conserva nel Pio Sodalizio dei Piceni. La Zocca, attribuendo senza indugio il Cristo benedicente al pennello di Melozzo da Forlì nei suoi anni giovanili, diede delle preziose informazioni sullo stato di conservazione: la pittura, stesa in leggere velature sulla sottilissima tela, era stata ridipinta, forse nel Seicento, nell'aureola, nei capelli e nel fondo, a tal punto che il restauro non era riuscito nel recupero totale dell'originale.<sup>505</sup> Nel verso del dipinto, infine, sono iscritti due numeri d'inventario, rispettivamente 387 e 389 (De Simone in Buenos Aires 2012).

Dopo l'intervento della Zocca, l'opera, rarissima negli studi romani e mai esposta in Italia, è stata riconfermata a Melozzo verso il 1475 dalla Cavallaro (1984), ed è stata spostata nel catalogo di Antoniazzo Romano da Gerardo De Simone (in Buenos Aires 2012), con una condivisibile datazione alla seconda metà dell'ultimo decennio del Quattrocento. Dopo l'esposizione in Argentina, la tela ha proseguito il suo viaggio in Brasile, a San Paolo e a Brasilia, fino ai primi mesi del 2014, e in quella nuova sede catalografica è stata invece inclusa nel catalogo di Melozzo.

La tela, come già evidenziato da De Simone, presuppone a monte il *Trittico del Salvatore* del Prado (fig. 267), e nel disegno si avvicina ai *busti del Salvatore* già a Carpi

---

<sup>505</sup> Due fotografie GFN, serie E23618 ed E28508, mostrano l'opera rispettivamente prima e dopo l'intervento conservativo del 1939-40.

e sul mercato antiquario veneziano nel 2005 (figg. 269 e 270). A un'osservazione dal vero, tuttavia, bisogna riconoscere che la superficie pittorica è compromessa, e il disegno della figura, il solo a essere decifrabile, è diverso da quanto realizzato da Antoniazio e dalla sua bottega (si veda la forma rettangolare del capo, l'attaccatura dei capelli sulle tempie e la forma del naso), motivo per cui propendo con cautela per l'assegnazione all'ambito del maestro nel corso dell'ultimo decennio del secolo o poco oltre.

#### Bibliografia:

Zocca 1940, pp. 87-88; Cavallaro 1984, p. 345; scheda di De Simone in Buenos Aires 2012, num. 6 pp. 93-94; Brasile 2013, p. 84.

141. Pittore romano, *San Cosma (o Damiano) e angeli*, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino.

1500 circa.

Tempera su tavola, 93,5 x 36 cm.

Inv. num. 481.

Fig. 377.

Le due tavole raffigurano san Cosma (o Damiano), in piedi di tre quarti con lo sguardo rivolto verso l'osservatore, e un gruppo di angeli adoranti, a sua volta orientato verso il santo medico. La cornice, non pertinente, e forse realizzata negli anni in cui l'opera fece parte della collezione di Edward Solly, racchiude le due pitture in una sorta di dittico. Le tavole vanno prese in considerazione parallelamente alle due un tempo nella collezione Strossmayer a Zagabria, dal momento che formavano verosimilmente un unico insieme. Qui mi occuperò della vicenda collezionistica dei soli pezzi oggi a Berlino, rimandando alla scheda delle tavole già Strossmayer per la discussione degli aspetti più problematici legati all'originaria forma dell'insieme e alla sua destinazione.

Fino al 1821 i due pannelli fecero parte della collezione Solly, e in quell'anno furono acquistati dal nascente Museo di Berlino, dove furono catalogati con dubbio come opera di Benozzo Gozzoli (Waagen 1830). Nel 1884 la Gemäldegalerie li concesse in prestito al Museo di Kassel, dove rimasero fino al 1966. Lì furono inizialmente esposti con l'attribuzione alla scuola del Beato Angelico (Eisenmann 1888, num. 1063); nel catalogo del 1899 l'attribuzione virò in direzione della scuola del Perugino, e rimase invariata nei cataloghi del 1913 e del 1958. Già nel 1909 Berenson ne aveva però indirizzato la lettura stilistica in direzione di Antoniazzo Romano (ricongiungendo i due pannelli a quelli di Zagabria), seguito dal Van Marle (1934), il quale, pubblicando per primo le foto delle due tavole Strossmayer, ne sottolineò la scarsa qualità. L'insieme dei pannelli di Berlino e di Zagabria fu considerato dalla Noehles (1973) opera di un tardo seguace di Antoniazzo, mentre Hedberg (1980) lo riunì all'interno dell'eterogeneo gruppo di opere assegnate al suo "Maestro della Pala d'Avignone" con una datazione al 1500 circa. Le due tavole

berlinesi sono assenti dalla bibliografia italiana sull'Aquili, ma è recente il loro recupero bibliografico da parte di Gerardo De Simone (in Forlì 2011), il quale ne ha proposto una lettura stilistica orientata verso l'area marchigiana, con l'assegnazione dubitativa a Giovanni Santi nella seconda metà degli anni ottanta del Quattrocento.

A mio giudizio le tavole di Berlino e di Zagabria rimandano al contesto pittorico romano di fine secolo, quando la matrice stilistica di Antoniazio si legò in maniera inestricabile a quella della bottega del Pinturicchio. Si considerino ad esempio l'andamento ritmato dei panneggi del san Cosma e la struttura delle pieghe: è la tarda rielaborazione delle complicazioni grafiche di cui il san Giovanni Evangelista del *Trittico del Salvatore* del Prado è uno dei primi esempi nel corso dell'ultimo decennio del secolo (fig. 267).

#### Bibliografia:

Waagen 1830, num. 163 p. 53; Eisenmann 1888, num. 444 pp. 286-287; Eisenmann 1899, num. 481 p. 37; Berenson 1909<sup>b</sup>, p. 137; Bard 1913, num. 481 p. 73; Vogel 1958, num. 481 p. 161; Berenson 1932, p. 26; Berenson 1968, p. 15; Noehles 1973, p. 252; Hedberg 1980, numm. 124-125 p. 236; De Simone in Forlì 2011, pp. 200-202.

142. Pittore romano, *San Damiano (o Cosma) e angeli*, Strossmayerova Galerija Starih Majstora, Zagabria.

1500 circa.

Tempera su tavola, 94 x 38,7 cm.

Inv. numm. 86 e 88.

Fig. 378.

Esposizioni: Forlì 2011.

San Damiano (o Cosma: per il problema dell'identificazione si veda la scheda di De Simone in Forlì 2011) è a figura intera di tre quarti, vestito di ricchissimo broccato, e con lo sguardo rivolto alla sua destra a osservare qualcosa al di fuori della tavola; gli fa da *pendant* un gruppo di angeli in adorazione, speculare a quello di Kassel.

La tavola con gli angeli in preghiera fu acquistata dal vescovo croato Josip Juraj Strossmayer (1815-1915) sul mercato antiquario romano nel 1865. Essa era in quegli anni presso il mercante Carlo Possenti, dal quale il prelato acquistò poco tempo dopo il *San Damiano* (Zlamalik 1985, Pasini Tržec-Dulibić 2008). Entrambe passavano allora per opera del Pinturicchio; successivamente furono riconosciute come di scuola fiorentina, per ritornare poi nell'alveo dell'anonima produzione umbra di matrice pinturicchiesca (De Simone in Forlì 2011). Il Berenson nel 1909 le assegnò ad Antoniazzo Romano in persona; furono invece svalutate dal Van Marle (1934), che le ritenne un tardo prodotto di bottega. Anche la Noehles (1973) si pronunciò per l'esecuzione di bottega negli ultimi anni del secolo, al contrario di Hedberg (1980), che le inserì nel *corpus* del suo "Maestro della Pala di Avignone". Il recente recupero della vicenda critica, data l'assenza nei cataloghi della Cavallaro e di Paolucci, si deve a Gerardo De Simone, che ha riletto l'insieme delle quattro tavole scindendolo dall'ambiente artistico romano, e ha pensato piuttosto a una commissione centroitaliana, probabilmente marchigiana, con una datazione al 1485-90 circa (identificando con cautela il pittore in Giovanni Santi).

Per queste tavole valgono i confronti proposti per quelle già a Kassel, e qui si chiarisce meglio il debito verso l'*Annunciazione Torquemada* della Minerva (fig. 356), se si confronta la testa dell'angelo con la tunica gialla del pannello Strossmayer con quella della fanciulla inginocchiata in primo piano della tavola di Antoniazio (figg. 250 e 251), oppure il profilo dell'angelo all'estremità sinistra con quello dell'arcangelo Gabriele della Minerva. Una datazione agli anni intorno al 1500 mi sembra ragionevole per i quattro pannelli, eseguiti verosimilmente a Roma nel periodo in cui la bottega del Pinturicchio e quella di Antoniazio dettavano legge in città. A giudicare dalla ricchezza della superficie pittorica, e dalla qualità a tratti sostenuta della pittura, la commissione fu di una certa importanza, ma, diversamente da quanto proposto da Hedberg (1980), non credo che essa debba individuarsi necessariamente nella confraternita romana dei Barbieri, i cui santi protettori erano Cosma e Damiano.

Le quattro tavole pongono problemi non solo dal punto di vista della lettura stilistica, ma anche da quello della struttura originaria dell'insieme. Si può solamente precisare che esse furono separate prima del 1821, quando le due in collezione Solly erano state ricomposte a formare un dittico. La prima domanda da porsi è se i quattro pannelli in origine componessero le facciate interne e esterne di due sportelli. Considerando il rapporto che il san Cosma di Berlino instaura con lo spettatore, e il san Damiano, che invece osserva qualcosa al di là della tavola, è forse possibile che manchi all'appello la tavola centrale, probabilmente raffigurante una *Madonna col Bambino* (De Simone ha avanzato l'idea, altrettanto plausibile, che l'elemento centrale sia una statua). L'ipotesi che i quattro pannelli siano due ante opistografe porta quindi a immaginare l'insieme in forma di trittico, in cui i *Santi Cosma e Damiano* siano i pannelli interni, e i due gruppi di *Angeli* gli esterni (di fatto la tavola degli angeli di Berlino non deve necessariamente pensarsi in rapporto con il solo san Cosma, giusta la necessità di comporre un dittico armonioso una volta smembrato l'insieme originario). Questa, ovviamente, non è l'unica soluzione possibile: le tavole potrebbero esser state combinate in forma di tetrattico (senza tavola centrale), o pentittico, nel qual caso i due gruppi di angeli si sarebbero potuti trovare alle estremità a chiudere la composizione, oppure negli scomparti più vicini

all'ipotetico gruppo della *Madonna col Bambino*: così si spiegherebbe altrettanto felicemente l'insistenza sull'atteggiamento di devozione delle otto figure.

Bibliografia:

Berenson 1909<sup>b</sup>, p. 137; Van Marle 1934, p. 274; Berenson 1936, p. 18; Noehles 1973, p. 251; Hedberg 1980, numm. 129-130 p. 237; Zlamalik 1985, numm. 17-18 e pp. 177-178; *Catalogo Strossmayer* 2006, numm. 21 e 22 p. 51 (con bibliografia precedente); Tržec-Dulibić 2008, pp. 297-298; De Simone in Forlì 2011, numm. 40 e 41 pp. 200-202.

143. Pittore antoniazresco, *Madonna col Bambino*, già Lewes (Sussex), collezione E. P. Warren.

1490-1500 circa.

Tavola, 48,3 x 40,5 cm.

Fig. 292.

Esposizioni: Londra 1984.

La tavola, attualmente dispersa, raffigura la Madonna in adorazione del Bambino, seduto a braccia conserte su un morbido cuscino (in verità in una posa assai rigida). Il disegno deriva da composizioni di Antoniazzo di cui un esempio è la tavola del Petit Palais di Avignone (fig. 285), per cui si può verificare la distanza che corre tra l'opera del maestro e la ripresa da parte di un mediocre seguace sul finire del Quattrocento, o nei primi anni del Cinquecento.

Secondo i curatori dell'asta londinese di Christie's dell'11 dicembre 1984 (lotto num. 22), l'opera nel 1703 fece parte della collezione della marchesa Petronilla Paolini Massimi (1663-1726). Essi dedussero quella data dal fatto che il possessore precedente alla vendita, Edward Perry Warren (1860-1928), possedeva un manoscritto della famiglia Paolini Massimi, datato 1704, in cui si faceva il nome di Pietro Perugino in rapporto all'opera. Negli anni della Noehles (1973), infine, essa era passata nella collezione di Frank Gearing.

Il pezzo godè di una buona fama, essendo citato tra le opere di Antoniazzo fin dagli *Indici* del Berenson del 1909. Per l'autografia del maestro si espresse Van Marle (1934), mentre Hedberg (1980) lo collocò tra i prodotti di bottega, e la Cavallaro (1992) tra le copie basate sui disegni del maestro.

#### Bibliografia:

Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Van Marle 1934, p. 279; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, num. 34a p. 188; Hedberg 1980, num. 107 p. 227; Londra 1984, num. 22; Cavallaro 1992, num. 106 p. 243.



144. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, già Worcester Art Museum, Worcester (Massachusetts).

1490-1500 circa.

Tavola, 57 x 35,5 cm.

Fig. 294.

Esposizioni: Londra 1968.

La Madonna e san Giovannino sono dipinti in adorazione del Bambino, secondo uno schema compositivo che deriva da quelli impiegati da Antoniazzo per le tavole già a Londra (fig. 286), a Baltimora (fig. 287) e a Pasadena (fig. 288). Una differenza sostanziale è che qui il fondo oro è sostituito da un paesaggio naturale, in cui a sinistra l'alta rupe scoscesa si oppone alla piana che si apre al di là delle figure, il tutto chiuso da due lontane montagne immerse nella luce chiara del cielo.<sup>506</sup>

L'opera fece parte della collezione del Worcester Art Museum fino al 1946, anno in cui fu forse venduta a un tale MacDuff, secondo le ricerche condotte da Hedberg (1980). Successivamente passò all'asta da Sotheby's a Londra nel 1968, e da allora se ne sono perse le tracce. Se si eccettua il dubbio di Everett Fahy (in Hedberg 1980) che possa trattarsi di un falso, l'opera è stata ricondotta, credo giustamente, alla cerchia del pittore romano con una datazione tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento (Noehles 1973, Zeri 1976, Hedberg 1980).

#### Bibliografia:

Gentner 1917, fig. p. 27 e p. 28; Heaton 1922, p. 163; Berenson, *Indici* 1932, p. 163; Van Marle 1934, p. 265; Berenson, *Indici* 1936, p. 25; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Londra 1968, num. 59; Noehles 1973, num. 49 p. 199; Zeri 1976, p. 164; Hedberg 1980, num. 214 p. 261; Cavallaro 1992, num. 103, p. 242.

---

<sup>506</sup> Nella Fototeca Berenson si conservano due fotografie dell'opera: la num. 120243 (risalente agli anni del passaggio londinese), e la num. 120244 (in cui si scorge la cornice moderna).



145. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, Staatliches Lindenau Museum, Altenburg.

1490-1500 circa.

Tavola di pioppo, 49,5 x 36 cm.

Inv. num. 112.

Fig. 295.

Questa piccola tavola raffigura la giovane madre che sorregge il figlio tra le braccia, in una posa che ricorda l'iconografia della *Madonna dell'Umiltà*. Il fondo oro è ornato da una ricca punzonatura, in cui motivi romboidali si alternano a piccoli cerchi, e l'intera superficie pittorica è intonata sulla tavolozza di moda a Roma alla fine del secolo. I carnati non sembrano aver patito eccessivamente, per cui, se si eccettua la *craquelure* orizzontale in corrispondenza della punzonatura, l'opera è in buono stato.

La tavola fu intelligentemente restituita ad Antoniazio dallo Schmarsow (1897) all'interno della rassegna sui maestri italiani della collezione del Lindenau Museum di Altenburg. Riconfermata all'Aquila da Venturi (1913), ma con l'inserimento tra le opere giovanili, fu ricondotta invece all'ambito umbro da Van Marle (1934). La Noehles (1973) ritornò a spendere il nome di Antoniazio, datando l'opera dopo il 1480, e in parte concordando con Robert Oertel (1961), che aveva pensato all'esecuzione nella prima metà degli anni ottanta. In seguito Hedberg (1980) ha inserito l'opera all'interno dell'eterogeneo gruppo del suo "Master of the Avignon Altarpiece", con la condivisibile datazione alla seconda metà degli anni novanta, e con l'altrettanto condivisibile accostamento alla *Madonna col Bambino* passata all'asta a Parigi nel 1967 (fig. 296). La Cavallaro (1992) ha optato invece per un anonimo seguace del maestro.

#### Bibliografia:

Schmarsow 1897, p. 195; *Catalogo del museo di Altenburg* 1898, num. 78; Berenson, *Indici* 1909, p. 133; Venturi 1913, n. 1 p. 286; Berenson, *Indici* 1932, p. 25; Van Marle

1934 n. 1 p. 274; Oertel 1961 p. 190; Berenson, *Indici* 1968, p. 14; Noehles 1973, num. 40 p. 193; Hedberg 1980, num. 121 p. 234; Cavallaro 1992, num. 108 p. 244.

146. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, già Parigi, vendita Palais Galliera.

1490-1500 circa.

Tavola, 44,5 x 37 cm.

Fig. 296.

Esposizioni: Parigi 1967.

Questo fondo oro di piccole dimensioni raffigura la Madonna che regge tra le braccia il Bambino. Il disegno delle figure è sovrapponibile a quello della *Madonna col Bambino* di Altenburg (fig. 295), con le due varianti del gesto benedicente del Cristo e della differente punzonatura delle aureole. Avendo a disposizione questa sola fotografia in bianco e nero, per altro datata, non si può ragionare più di tanto sulla qualità e sullo stato di conservazione (si ebbe un restauro in occasione del passaggio d'asta). La tavola sembra abbastanza consumata nei carnati, tanto che emerge il disegno fitto del chiaroscuro del corpo del Bambino e del volto della Madonna.

L'opera è passata all'asta nel 1967 a Parigi con l'attribuzione ad Antoniazzo Romano; curiosamente assente dalla vasta raccolta fotografica di Zeri, è stata segnalata da Hedberg (1980) con l'attribuzione al suo "Master of the Avignon Altarpiece" e con una datazione al 1500 circa. Il confronto con la tavola di Altenburg, già avanzato dallo studioso americano, credo sia pertinente, e permette di riunire due opere di un anonimo seguace di Antoniazzo che operò nell'ultimo decennio, riuscendo a infondere una certa grazia e dolcezza nei volti delle sue figure femminili.

Bibliografia:

Parigi 1967, num. 12; Hedberg 1980, num. 131 p. 237.

147. Pittore antoniazresco, *Madonna col Bambino e san Giovannino, i Santi Paolo e Pietro*, Courtauld Galleries, Londra.

1490-1500 circa.

Tavola, 55 x 32,9 cm (centrale), 50,1 x 16,1 cm (ciascun laterale).

Inv. num. P.1966.GP.12.1.

Fig. 297.

Questo piccolo trittico, attualmente esposto senza la cornice moderna che lo racchiudeva, raffigura nello scomparto centrale la Madonna che regge tra le braccia il Bambino benedicente;<sup>507</sup> a destra è dipinto, in una posizione compressa, san Giovannino, le cui forme sono condotte su disegni di Antoniazzo impiegati, ad esempio, per l'omonima figura della tavola oggi nel Walters Museum a Baltimora (fig. 287). Il pannello sinistro è occupato dal san Paolo a figura intera, e quello destro dal san Pietro, entrambi con lo sguardo rivolto verso il trio centrale. La superficie pittorica sembra in discrete condizioni: si apprezza il fondo oro, nonché la ricca punzonatura delle aureole e del bordo della tavola centrale (due integrazioni mimetiche sono all'angolo in alto a sinistra della tavola centrale, e all'altezza della spalla sinistra del san Pietro). Bisogna evidenziare che i due pannelli laterali sono più corti di circa cinque centimetri rispetto alla tavola centrale: ciò potrebbe portare a considerarli non pertinenti, e composti in tempi moderni a formare un trittico, ma a conti fatti non si rilevano diversità tali per cui si vadano considerati separatamente (e d'altronde non si può escludere che le ante siano state accorciate quando fu eliminata la carpenteria originale). Si consideri l'intonazione cromatica, per cui rossi e carnati appaiono perfettamente accordati nelle tre le tavole.

L'opera faceva parte della collezione di Thomas Gambier Parry (1816-1888), e fu donata al Courtauld Institute di Londra tramite lascito testamentario dall'erede Thomas Mark Gambier Parry, morto nel 1966. Quando era esposta nella tenuta di Highnam Court (Gloucester), fu studiata dal Berenson, che la inserì negli *Indici* del

---

<sup>507</sup> Nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze si conserva una fotografia dell'opera (num. 64145) in cui appare incorniciata.

1909 all'interno del *corpus* di Antoniazio, mantenendo tale attribuzione nelle successive edizioni. Dopo quest'intervento, con cui sostanzialmente concordò Van Marle (1934), l'opera è stata spostata nel generico ambito romano dalla Noehles (1973), e nella cerchia di Antoniazio da Hedberg (1980) con una ragionevole datazione all'ultimo decennio del secolo, cui si è mostrata concorde la Cavallaro (1992).

Questo anonimo seguace, che si rifà ai moduli compositivi di Antoniazio, riuscì meno bene rispetto al maestro nel restituire dolcezza e delicatezza ai volti delle figure. Si guardi ad esempio all'aria imbabolata del Cristo, o ai tratti somatici tozzi della Vergine. Probabilmente, come già ipotizzato da Henry Wehle (1940), al medesimo pittore va restituita la tavola, eseguita verosimilmente nello stesso giro di anni, della *Madonna col Bambino* già in collezione Davis e poi nel Metropolitan Museum a New York (fig. 298). Curiose tangenze si hanno con gli *Angeli* del museo di Zagabria (fig. 378), specie se si guarda alla simile, irrazionale traduzione del panneggio del manto del Bambino in rapporto a quello dell'angelo genuflesso in primo piano.

#### Bibliografia:

Berenson, *Indici* 1909, p. 134; Berenson, *Indici* 1932, p. 26; Van Marle 1934, p. 269; Wehle 1940, pp. 112-113; Berenson, *Indici* 1968, p. 15; Noehles 1973, p. 252; Hedberg 1980, num. 176 p. 250; Cavallaro 1992, num. 54 pp. 219-220.

148. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e la colomba dello Spirito Santo*, già New York, Metropolitan Museum of Arts.

1490-1500 circa.

Tavola, 88 x 52 cm (intero), 39 x 30 cm (tavola); 15 x 30,5 cm (lunetta).

Inv. num. 30.95.290.

Iscrizioni: AVE GRATIA PLENA (nell'architrave della cornice).

Fig. 298.

Esposizioni: New York 1989.

La tavola raffigura la Madonna che regge tra le braccia il Bambino benedicente. È realizzata in dimensioni poco più piccole rispetto alla tavola del Courtauld Institute di Londra (fig. 297), con cui condivide il medesimo disegno dei punzoni dell'aureola e del contorno del fondo oro. Dall'unica foto in mio possesso non si riesce a comprendere in che condizioni sia la superficie, benché i carnati sembrino un po' consumati. L'incorniciatura, nella cui lunetta è dipinta la colomba dello Spirito Santo ad ali spiegate, è originale (Cavallaro 1992), e mi domando se anche il trittico londinese non avesse in origine una carpenteria simile, tanto le due tavole sembrano uscite dalle mani del medesimo pittore.

L'opera fu acquistata dalla collezione Costantini di Firenze nel 1902 da Theodore Davis, e nel 1915 questi ne fece dono al Metropolitan Museum di New York. Attualmente risulta dispersa a seguito della vendita da Sotheby's nel 1989. L'attribuzione ad Antoniazzo risale a Berenson (1909, poi ripetuta nel 1932 e nel 1968), con cui si è mostrata concorde tutta la critica successiva, salvo venir spostata nell'ambito della bottega da Hedberg, da Zeri (in Fredericksen-Zeri 1972, e Zeri 1976) e dalla Cavallaro (1992). Per un anonimo pittore romano si sono invece pronunciati la Noehles (1973), e Wehle (1940), che l'accostava al trittico londinese. Benché Hedberg suggerisse una datazione al 1485-90, non mi pare che ci siano scarti stilistici tali per cui non si sarebbe potuta realizzare negli stessi anni del trittico del Courtauld Institute.



Bibliografia:

Berenson, *Indici* 1909, p. 135; Breck 1911, p. 115; Mason Perkins 1911, p. 36; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Wehle 1940, pp. 112-113; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; *Catalogo del Metropolitan* 1980, p. 5; Fredericksen-Zeri 1972, p. 11; Noehles 1973, p. 252; Zeri 1976, p. 4; Hedberg 1980, num. 84 p. 216; New York 1989, num. 1; Cavallaro 1992, num. 53 p. 219.

149. Pittore romano con influenze umbre, *Salvatore benedicente*, Musée Fesch, Ajaccio.  
1490-1500 circa.

Tempera su tavola, 40 x 29 cm.

Inv. num. MFA 852.1.908.

Fig. 383.

Il Salvatore benedicente emerge per più della metà del corpo dall'angolo superiore destro della tavola. Va evidenziata soprattutto la costruzione dello spazio pittorico: il Cristo è messo in abisso al di là di un arco luminoso, che egli oltrepassa con il braccio destro, restituendo una ben riuscita alternanza di piani prospettici. La tavolozza è accordata su tonalità cupe (la veste violacea, il manto blu scuro): spicca così l'arancio dei capelli e della barba bifida. Lo stato di conservazione del frammento è tutto sommato discreto: perdite rilevanti si hanno nel fondo oro della zona inferiore della tavola, e nella porzione destra dell'aureola del Cristo. Infine, il bordo destro è stato integrato a rigatino per rendere omogenea l'area in cui oggi rimane il solo legno a vista.<sup>508</sup>

Attraverso la comparazione con l'incisione del 1755 di Antonio Barbazza da un lato (fig. 384), e dall'altro con la lettura di una meticolosa descrizione dell'immagine fatta da Giovannantonio Bianchi, non credo che ci siano dubbi circa la provenienza originaria del frammento della *Madonna avvocata* dall'altare della Madonna nella chiesa di Sant'Ambrogio alla Massima.<sup>509</sup> Non sappiamo se la tavola fosse stata

---

<sup>508</sup> Nella fototeca Zeri si conserva una foto dell'opera nel 1979 (num. 54695): ne documenta lo stato di conservazione prima di un restauro avvenuto nel 1986-87.

<sup>509</sup> Bianchi 1755, pp. 18-26: "[p. 18] Sembra pertanto che il nostro monastero, nell'ottavo secolo nominato di Santa Maria, non per altra ragione fosse detto ancora di Sant'Ambrogio, se non perché allora tenevasi per certo che fosse stato fondato nella paterna casa di sant'Ambrogio, e che dedicato fosse alla Beatiss[p. 19]ma Vergine, per cagione dell'antichissima immagine di Maria Santissima che in quello fu collocata. Ma l'antichità di essa sacra effigie meglio non potrà conoscersi quanto dalla descrizione che noi ne faremo, avendola diligentemente e da vicino osservata insieme con uomini nella pittura eccellenti, ma anche, per così dire, singolari nel conocimiento dello stile, e delle maniere delle più antiche dipinture. Il quadro, adunque, dov'è dipinta questa venerabile effigie, è di altezza palmi quattro romani, e minuti sei, di larghezza palmi due, oncie undici, e minuti due, per

---

larghezza ne restano coperte oncie tre, ed altre tre per longhezza. L'immagine è di mezza figura, piuttosto alta che nò, essendo la testa della misura d'un intero palmo romano. La pittura è a tempera, e la taula dipinta, da quello che si è potuto conoscere da un angolo (per esser la parte di dietro della taula vestita da una lamina di rame), è di cipresso. Lo stile, così per riguardo dei lineamenti, o de' dintorni, come per rispetto del modo di colorire, fa chiaramente conoscere agl'intendenti d'antichità esser questa dipintura di maniera greca antichissima [p. 20], e del tutto simile a quelle immagini della Beata Vergine, che si credono dipinte da San Luca, alle quali ancora è simile per la positura delle mani, tenendo la sinistra elevata in alto, che mostra la palma colle dita distese, e la destra parimente distesa, quasi appoggiata al petto [...]. Oltre di questo, considerato bene lo stile di questa sagra effigie, si conosce esser in tutto sì [p. 21]mile allo stile di quelle antichissime immagini che si dicono acheropite [...], e infatti lo stile della nostra sagra dipintura e il gusto di essa, in quanto al colorito, ed agl'intorni del disegno, esser simile all'immagine sopradetta del Santissimo Salvatore, fu giudicato, noi presenti, dal signor Niccola Ricciolini, uomo, che senza pregiudizio di alcuno, è non pure eccellente nella pittura, ma eruditissimo in tutte le bell'arti, nello studio dell'antichità, ed in molte altre [p. 22] scienze, il quale avendo veduto da vicino, ed avuto comodo di considerare l'una, e l'altra delle dette sagre pitture, potea ben giudicare della somiglianza dello stile.

A queste ragioni, che mostrano l'antichità della nostra santa immagine, si può anche aggiungere che, non avendo la Beata Vergine il Divino Bambino in grembo, come per antica consuetudine è stata sempre solita dipingersi la Madre di Dio anche nelle antiche pitture greche, ciò può fare argomento che ella sia stata dipinta prima dell'eresia di Nestorio, mentre, secondo l'osservazione dell'insigne Filippo Buonarroti, l'uso di pingere la Beatissima Vergine col Bambino Gesù nel grembo fu introdotto nella Chiesa dappoichè si sparse la pestilenziale eresia di Nestorio, acciochè si dimostrasse la fede de' Cristiani, che confessavano Maria Madre di Dio ΘΕΟΤΟ'ΚΟΝ. Due cose però sono da considerarsi nella nostra santa effigie, che la rendono in tutto singolare: l'una è che, essendo stata in tutte le parti ritoccata ne' secoli a noi vicini, forse perchè la pittura, avendo sofferta qualche ingiuria [p. 23] dal tempo, avea bisogno di ristoramento, la sola testa della Santissima Vergine col velo che la circonda è rimasta del tutto intatta ed illesa, e così vivace, secondo quell'antichissimo stile con cui fu dipinta, che sembra fatta di fresco. Il pittore, peraltro, nel ritoccare le altre parti ha procurato secondare l'antico stile della taula, in guisa che non può scorgersi il ritocco, se non da vicino, e, per così dire, sotto gl'occhi. L'altra cosa da osservarsi è che nella parte superiore del quadro, dalla mano sinistra, in un cerchio che gira intorno all'angolo della stessa sinistra parte, è dipinta una piccola immagine del Salvatore in età virile con barba, di quasi intera figura, che stende le braccia verso la Beatissima Vergine, la testa del quale è di misura di sole oncie tre, ma di gusto così eccellente nel disegno, nel colorito, nelle carnagioni, nel panneggiamento, nelle pieghe, che mostra di esser stato dipinto nel secolo in cui cominciò a rifiorire il gusto quasi estinto della pittura. Quando e da chi fosse ritoccata questa immagine, e fosse in essa

---

dipinta la piccola effigie del Salvatore, non si ha memoria alcuna dopo il naufragio che fecero le scritte di [p. 24] questo monastero. Ben si può dire che fu opera di quella stessa mano che ritoccò il quadro, mentre anche in questi ritocchi, benché cercasse il pittore uniformarsi all'antico stile del quadro, contuttociò, da certo grazioso impasto, si conosce l'eccellenza del pennello, che fu d'alcuno di quegli uomini eccellenti che fiorirono nel principio del XVI secolo. Ma fra tanti pittori mirabili che allora si segnarono, a nessuno pare che si possa meglio attribuirsi quest'opera quanto a Baldassarre Peruzzi da Siena, la cui diligenza nel finir le figure non toglieva punto loro quell'aria grande e sciolta che le rende naturali e le fa spiccare dal quadro, come si può vedere in altre pitture di quest'eccellente artefice non meno nella pittura che nell'architettura. Onde nelle sue taule, benché diligenti, non si osserva punto quel secco che si vede nell'opere di altri pittori prima di Raffaello, benché bellissime [...]. [p. 25] Essendo per tanto cosa certa che il famoso Baldassar Peruzzi da Siena fiorì nella fine del XV, e nel principio del secolo XVI, e credendosi ancora che egli abbia dipinto nella Cappella Sistina, potrebbe perciò giudicarsi che egli sia stato il ristoratore della nostra sagra immagine. Ma chiunque si fosse il dipintore che ritoccò la nostra immagine, e vi dipinse nella guisa che si è detto la piccola effigie del Sal[p. 26]vatore, non osando noi asserire alcuna cosa di certo, ben sapendo quanto in queste materie sia fallace e pericoloso il giudizio, passeremo a riflettere che lo spazio del quadro dov'è stata di nuovo dipinta l'effigie sopradetta del Salvatore non poteva dapprima esser stato lasciato voto dall'artefice che dipinse la Beatissima Vergine, ma convien piuttosto credere che in quello spazio dipingesse pure qualche figura, e forse quella del Salvatore; ma che, essendosi poi guasto il quadro da quella parte e smarriti i lineamenti, il dipintore che lo ritoccò, non potendo secondare lo stile antico, massimamente per la picciolezza della figura, ve la dipingesse intera di suo gusto, dando alla faccia del Salvatore un aria greca bensì, ma nobile e maestosa. Di ciò può far argomento il conoscersi che da quella parte dove gira la fascia che circonda l'angolo ov'è dipinta la figurina del Salvatore è stato tolto l'antico ammannimento della taula, e sovrappostone un altro, onde convien dire che vi fosse pure anticamente qualche figura. Quando si volesse dar luogo a questa riflessione, potrebbe anche credersi verisimile quello che si narra della stessa sagra immagine: che fosse mandata a Roma da [p. 27] Oriente dopo la condannazione di Nestorio, e che allora all'immagine di Maria Vergine fosse aggiunta in quell'angolo la piccola figurina del Salvatore, per dinotare che ella è vera Madre di Dio Uomo. Questo argomento, qualunque siasi, potrebbe prender qualche vigore dal vedersi che l'immagine di Maria Santissima, che è di mezza figura, non è dipinta nel mezzo della taula, ma piuttosto pende dalla parte destra, lasciando maggior campo di spazio voto verso la parte sinistra; né v'ha indizio da congetturare che dalla parte destra sia stata segata la taula. La qual cosa può far credere che quel maggior spazio di campo fosse stato dapprima lasciato per dar luogo a qualche altra figura. A questo ancora si aggiunge che l'attitudine della figura della Madonna mostra un non so che di ossequio e di divozione verso cosa che sia dalla parte sinistra, la quale attitudine non è stata certamente data alla stessa figura dal dipintore che la ritoccò, avendo del tutto seguiti gli antichi

commissionata all'ignoto pittore espressamente per il monastero, né tantomeno conosciamo i canali attraverso cui arrivò nelle mani del cardinale Fesch nei suoi anni romani. Mi domando inoltre se sia sopravvissuta la porzione ben più ampia della tavola in cui è raffigurata la Vergine, ma ammetto di non aver compiuto ricognizioni approfondite in merito.

L'opera entrò a far parte della collezione d'arte della città di Ajaccio nel 1847, e fu esposta al pubblico sin dall'apertura del museo cittadino nel 1852 (Thiébaud 1987). Nel catalogo del museo Fesch del 1880 era assegnata genericamente alla scuola italiana del XV secolo, mentre nel 1892 passava per cosa fiorentina del Rinascimento (Peraldi-Novellini 1880 e 1892), ma è solo nel nuovo catalogo stilato dalla Thiébaud nel 1987 che si è giunti all'assegnazione alla cerchia di Antoniazio, col conforto dei pareri orali espressi in tal senso dal Bellosi e dallo Zeri.

#### Bibliografia:

Peraldi-Novellini 1880, num. 462 p. 48; Peraldi-Novellini 1892, num. 190 p. 52; Thiébaud 1987, num. 1 p. 58.

---

delineamenti del quadro, e non essendo la testa ed il collo della Sagratissima Vergine ritoccato in alcun modo, come di sopra si è detto. Oltre di ciò, quella zona o [p 28] fascia che a guisa di porzione di circolo gira intorno all'angolo sinistro della taula, e dentro di cui è dipinta la figura del Salvatore che riguarda la sua Santissima Madre in atto di benedirla, si conosce esser di maniera antichissima e non ritoccata dal pittore che ristorò la taula, ma fatta dal pittore stesso che dapprima dipinse la sagra immagine. Tutte queste cose potrebbon far credere che in quel luogo dov'è ora dipinta la piccola immagine del Salvatore fosse dapprima questa stessa figurata, ma che, smarrita nella maggior parte de' lineamenti e del colore, non potendo il ristoratore attenersi all'antica maniera, ve la dipingesse di nuovo”.

150. Pittore antoniazzesco, *Compianto*, monastero di Sant'Ambrogio alla Massima, Roma.

1485-1500 circa.

Pittura murale staccata e trasportata su tela, 205 x 205 cm.

Fig. 380.

Esposizioni: *Antoniazzi Romano* 2013

La scena del compianto sul Cristo morto si svolge al di qua di un paesaggio campestre racchiuso alle estremità da due alberelli, e da una veduta ideale di Gerusalemme nella parte sinistra. La Vergine occupa il centro della composizione; ai lati si dispongono le figure che canonicamente partecipano a quest'iconografia, e alle spalle dei personaggi si erge l'alta croce con i simboli della passione disposti tutt'intorno. All'angolo in basso a destra fa capolino un gruppo di benedettine in atteggiamento devoto: si tratta delle monache che occupavano il monastero di Sant'Ambrogio alla Massima sul finire del Quattrocento. Originariamente l'affresco era dipinto ad una parete della sala del Capitolo, ma nel Seicento, a causa dei lavori di rifacimento alla chiesa, esso si era venuto a trovare all'esterno dell'edificio. Dopo il crollo della facciata della chiesa la pittura fu staccata nel 1862 e ricoverata nel refettorio. Lì si trovava quando fu strappata e trasferita su tela nel 1963 (Salerno 1964, De Dreuille 1996). Attualmente è conservata nella cappella interna del monastero.

L'opera fu scoperta da Elsa Gerlini nel 1942: la studiosa ne rilevò la componente stilistica umbra, ma non si spinse oltre; pochi anni dopo Zeri (1948), all'oscuro del precedente contributo, riscoprì l'opera e l'attribuì ad Antoniazzi Romano verso il 1480.<sup>510</sup> Negri Arnoldi (1965) ne anticipò la datazione al 1478-80, e con lui si mostrò

---

<sup>510</sup> Nella fototeca Zeri si conservano due fotografie di un falso in stile derivato da questo *Compianto* (numm. 54817 e 54818). Sono molto interessanti, perché mostrano le trasformazioni di cui era stato oggetto il finto affresco nel passaggio dalla collezione Delle Fratte nei primi anni venti, al mercato antiquario fiorentino nel 1977-79. Un'altra copia della foto è nella fototeca Berenson (num.

concorde Paolucci (1992); la Noehles (1973) e Hedberg (1980) l'hanno datata verso la metà del nono decennio del secolo, mentre la Cavallaro (1992) ha in un primo momento ipotizzato l'esecuzione da parte di un seguace, ma poi è tornata al nome di Antoniazio in persona (2011, e in *Antoniazzo Romano* 2013). La studiosa ha inoltre proposto con cautela, riprendendo un'idea della Noehles, che la fonte di Giovannantonio Bianchi (1755), in cui si descrive una *Pietà* dipinta su tavola datata 1497, sia da riferire all'affresco in questione.<sup>511</sup>

In realtà il Bianchi forse segnalò la *Pietà* oggi dispersa, ma che alla metà del Settecento era collocata al di sotto della tela del *Santo Stefano* presso l'altare della chiesa dedicato a tale santo. Quest'ipotesi si fonda sull'incrocio della fonte settecentesca con quella di Teodoro Amayden (1910), il quale, a proposito della famiglia Mancini del rione di Sant'Angelo, ne segnalò gli stemmi araldici nella chiesa di Sant'Ambrogio alla Massima, col riferirsi a quelli dipinti nella predella presso l'altare del *Santo Stefano*. Stando alle sue parole, lo scomparto centrale raffigurava una *Pietà*, e vi era dipinta una dedicatoria.<sup>512</sup> Benché le due iscrizioni non siano coincidenti, credo che la menzione in entrambe di Lucia Mancini sia un buon indizio, se sommato all'indicazione della diversa collocazione della pittura murale antoniazzesca rispetto alla *Pietà* descritta con estrema precisione dal Bianchi.

---

120257): nel *verso* compare anche l'indicazione del passaggio nella collezione fiorentina della contessa Guidi (questa foto è già menzionata da Hedberg 1980).

<sup>511</sup> Bianchi 1755, pp. 24-25: "Potrebbe confermarsi questa conghiettura da una taula della Pietà esistente dentro il nostro monastero, la quale dicesi che fosse nella chiesa vecchia, la qual taula fu dipinta l'anno 1497 da uno di que' dipintori che pinsero la Cappella Sistina nel Palazzo Vaticano in [p. 25] tempo di Alessandro VI, ed essendo il carattere di questa pittura simile all'indole della pittura del Salvatore dipinto nella nostra taula della Beatissima Vergine, si crede che questo pittore della Pietà fosse l'istesso che ritoccò e ristorò la sant'immagine di Nostra Signora, che è nella chiesa presente. Sotto la detta taula della Pietà v'ha questa iscrizione: "O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

DOMNA LVCIA DE MANCINIS

ABBATISSA S. AMBROSII

DE MAXIMA MCCCCLXXXVII

FECIT".

<sup>512</sup> Amayden 1910, II, p. 44: "AD LAUDEM S. STEPHANI D. LUCIA DE MANCINIS S. AMBROSII DE MAXIMA ABBATISSA FIERI FECIT MCDXI DIE P.<sup>A</sup> XBRIS".

L'esecuzione tra la fine degli anni ottanta e il decennio successivo mi sembra la migliore per spiegare quel poco che ancora si riesce a leggere della pittura; in particolar modo, la figura di Giuseppe d'Arimatea richiama alla mente le forme del san Girolamo penitente della Camera di Santa Caterina (fig. 231), e il paesaggio non è complicato da montagne irte e da una vegetazione rigogliosa, tipica della pittura antoniazzesca dell'ultimo decennio del secolo.

Bibliografia:

Gerlini 1942, pp. 456-458; Zeri 1948, pp. 176-177; Salerno 1964, pp. 43-44; Negri Arnoldi 1965, n. 9 p. 242; Galassi Paluzzi-Salerno 1966, p. 334; Berenson, *Indici* 1968, p. 16; Noehles 1973, num. 74 p. 220; Hedberg 1980, num. 39 pp. 181-182; Cavallaro 1992, num. 142 pp. 265-266; Paolucci 1992, num. 8 p. 48; Tumidei 1992, p. 14; De Dreuille 1996, p. 52 e pp. 113-114; Strinati 2008, I, pp. 52-53; Cavallaro 2011, pp. 196-199; scheda di Cavallaro in *Antoniazzi Romano* 2013, num. 28 p. 122.



151. Pittore antoniazzesco, *Annunciazione e Dio padre*, chiesa di Santa Maria del Gonfalone, Palombara Sabina.

Seconda metà degli anni novanta-primi anni del Cinquecento.

Tavola, 123 x 153 cm (l'Annunciazione); tavola trasportata su tela, 32 x 106 cm (la lunetta).

Iscrizioni: ECCE ANCILLA DOMINI FIAT MICHI SECVNDVM VE/RBVM TVVM (nelle pagine del libriccino della Vergine).

Figg. 357 e 358.

Esposizioni: Rieti 1957, Roma 1988, *Antoniazzi Romano* 2013.

Questa pala d'altare molto malconcia raffigura l'Annunciazione con Dio padre nella lunetta (la cui pittura fu trasportata su tela in occasione di un restauro nel 1957: Noehles 1973). La foto E49 del Gabinetto Fotografico Nazionale mostra l'opera inserita nella cornice oggi rimossa: allora la superficie pittorica era alterata da pesanti ridipinture, che avevano occultato sia la veste dell'angelo che le ali multicolori (oggi ridotte a due piatte superfici), lasciando però intatto il fondo oro. Il recupero di ciò che resta della veste angelica avvenne durante un restauro nel 1988: allora si sostituì all'integrazione a rigatino una tinta neutra per le lacune del fondo oro della lunetta. Un ultimo intervento è stato realizzato in occasione della mostra di Antoniazzi del 2013: si è proceduto al consolidamento della martoriata superficie pittorica e alla rimozione dei resti di carta velina (Feudo in *Antoniazzi Romano* 2013).

Fatto salvo il trasferimento per un breve periodo nella chiesa di San Biagio (negli anni di Cavallaro 1992), l'opera è collocata stabilmente nella chiesa di Santa Maria del Gonfalone, benché la provenienza originaria sia dall'abbazia di San Giovanni in Argentella, dove per primo la segnalò nel 1907 Everett (indicandola tuttavia nell'inesistente "San Francesco in Argentella"). Lo studioso l'attribuì ad Antoniazzi in persona, ma già Van Marle (1934) ne mitigò il giudizio nel ricondurla alla scuola del pittore. Per la bottega del maestro si sono espressi Luisa Mortari (1964), la Noehles (1973) e la Cavallaro (1992), mentre Hedberg (1980) ha pensato alla cerchia del pittore. Una datazione agli ultimi anni del secolo deriva dal confronto con

L'*Annunciazione* di Sant'Onofrio al Gianicolo (fig. 343), in cui la posa dell'angelo è esemplata su disegni impiegati per l'*Annunciazione Torquemada* nella Minerva (fig. 356). Recentemente Sergio Rossi (1993, 1997, e 2008), riprendendo lo spunto della Noehles (1973), ha proposto di vedere nell'opera schedata uno dei primi saggi pittorici autonomi di Marcantonio di Antoniazio.

L'idea che possa trattarsi di un anonimo seguace, che lavora a cavallo dei due secoli su disegni della tarda attività del pittore, deriva dall'osservazione dell'ingenuità prospettica con cui è realizzato il leggio della Vergine e dalla sciatta esecuzione pittorica del marmo policromo del piano d'appoggio delle figure.

#### Bibliografia:

Everett 1907, p. 303; Van Marle 1934, p. 302; Ferrara 1957, p. 354; scheda di Mortari in Rieti 1957, num. 18 p. 34; Mortari 1964, n. 6 p. 45; Noehles 1973, num. 67 pp. 214-215; Forastieri 1978 p. 40; Hedberg 1980, num. 187 pp. 253-254; Roma 1988, p. 31; Vicario 1989, pp. 248-149; Cavallaro 1992, num. 78 p. 229; Aebischer-Petrini 1993, pp. 151-152; Rossi 1993, p. 109; Rossi 1997, pp. 33 e 36; Rossi 2008, p. 409; scheda di Feudo in *Antoniazzo Romano* 2013, num. 36 p. 240.

152. Pittore antoniazzesco, *copia della Madonna del Popolo*, Parrish Art Museum, Water Mill (Suffolk County, New York).

1490-1500 circa.

Tavola, 109 x 75,5 cm.

Inv. 96.11.

Fig. 301.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma. Le mediocri condizioni della tavola lasciano supporre che sia stata restaurata quantomeno nei volti delle due figure e nel manto del Bambino; anche il fondo oro non sembra in buone condizioni.

Fu acquistata a Venezia da Samuel Parrish nel 1896 (*Catalogo Parrish* 1967); successivamente Zeri (Fredericksen-Zeri 1972) l'assegnò a un seguace di Antoniazzo Romano, in ciò seguito da Hedberg (1980); la Cavallaro (1992 e 2013) ha invece ravvisato nell'opera l'intervento della bottega del maestro. Recentemente è stata inserita da Sandro Santolini (in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000 e Santolini 2001) nel *corpus* di copie della Madonna del Popolo attribuite dallo studioso a Pancrazio Jacovetti da Calvi nell'Umbria.

#### Bibliografia:

*Catalogo Parrish* 1967, num. 96-11; Fredericksen-Zeri 1972, p. 11; Hedberg 1980, num. 202, pp. 257-258; Cavallaro 1984, p. 217; Cavallaro 1992, num. 48 p. 217; Santolini in *Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000, pp. 80-83; Santolini 2001, pp. 61-62; Cavallaro 2013, p. 28.

153. Pittore antoniazzesco, *copia della Madonna del Popolo*, già New York, Schaeffer Gallery.

1490-1500 circa.

Tavola, 30,5 x 23 cm (con la cornice), 25 x 17,8 cm (senza cornice).

Fig. 303.

Esposizioni: New York 1973.

Questa mediocre copia della *Madonna del Popolo*, già nella Schaeffer Gallery a New York, è passata all'asta da Sotheby's a New York nel 1973 in quanto prodotto della cerchia dell'Aquili, e da allora se ne sono perse le tracce. È stata datata al 1480 circa da Hedberg (1980), con cui si è mostrata concorde la Cavallaro (1992 e 2013).

Bibliografia:

New York 1973, num. 163; Hedberg 1980, num. 209 p. 260; Cavallaro 1992, num. 49 pp. 217-218; Cavallaro 2013, n. 53 p. 46.

154. Pittore antoniazzesco, *copia della Madonna del Popolo tra i santi Lorenz  e Stefano*, gi  New Orleans, Paula Barcelo Gallery.

1490-1500 circa.

Tavola.

Iscrizioni: ORA PRO POPVLO (al bordo inferiore della tavola).

Fig. 302.

La tavola   una copia della *Madonna del Popolo* con l'aggiunta dei protomartiri Lorenzo e Stefano.

L'opera fu attribuita ad Antoniazzo con una datazione al 1450 circa da Italo Faldi e Mauro Pelliccioli (in Hedberg 1980, che segnal  la riproduzione fotografica nella rivista *Apollo* del dicembre 1971, p. 52). Lo studioso americano ha spostato l'opera nella cerchia del pittore verso il 1485, ottenendo l'approvazione della Cavallaro (1992 e 2013). Non avendo a disposizione che una pessima fotografia reperita nella Witt Library di Londra (si noti la sospetta deviazione dall'iconografia originale nell'assenza del panneggio pendente nel manto rosso del Bambino), mi limito a considerare che l'iconografia scelta da questo seguace di Antoniazzo rimanda al modello del maestro largamente ripetuto nel corso dell'ultimo decennio del secolo.

Bibliografia:

Hedberg 1980, num. 182 p. 252; Cavallaro 1992, num. 50 p. 218; Cavallaro 2013, n. 53 p. 46.

155. Pittore romano, *copia della Madonna del Popolo*, già Torino, Galleria Zabert.

1490-1500 circa.

Tempera su tela applicata su tavola, 56,2 x 41,3 cm.

Fig. 326.

Esposizioni: Torino 1976.

L'opera è una copia dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma. Ignota agli studi, e segnalatami dal professor Caglioti, è passata sul mercato antiquario torinese nel 1976. Per quel che si può dedurre dalla foto, si tratta di un malconcio prodotto che si rifà al modello canonizzato da Antoniazio Romano.

Bibliografia:

Torino 1976, lotto 1.

156. Pittore antoniazresco, *copia della Madonna del Popolo*, già New York, collezione Richard M. Hurd.

1490-1500 circa.

Tavola, 52,1 x 38,7 cm circa (20 ½ x 15 ¼ pollici).

Fig. 306.

L'opera è una copia su tavola dell'icona "lucana" della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma.

La tavola rimonta al modello canonizzato da Antoniazzo nella variante del formato minore. A giudicare dai volti, essa non sembra accostabile alla bottega del maestro, ma andrà piuttosto considerata quale prodotto di un anonimo seguace della fine del Quattrocento o dei primi anni del Cinquecento.

La fotografia di quest'opera, nota agli studi grazie al Van Marle (1934), ma a mia conoscenza mai pubblicata, si trova nella Fototeca Berenson dei Tatti (num. 127216), dove è inserita in un fascicolo sul Pinturicchio. Dagli appunti nel verso sappiamo che era stata acquistata a Lugano, e che si trovava a New York nella collezione di Richard Hurd. Attualmente è dispersa.

#### Bibliografia:

Van Marle 1934, p. 248; Noehles 1973, num. 81b p. 228; Hedberg 1980, num. 9 p. 278.

156. Pittore antoniazzesco, *Sant'Antonio abate*, chiesa di San Biagio, Tivoli.

1485-90 circa.

Pittura murale, 146 x 75 cm.

Iscrizioni: HOC Opus Fecit Fieri DomiNA TR EX VOTO (nel finto architrave).

Fig. 379.

*Sant'Antonio abate* è dipinto a figura intera all'interno di una finta nicchia architravata; alle sue spalle pende un drappo in cui si scorgono ancora i deboli resti di un motivo floreale, e nello spessore del finto architrave è un'iscrizione che ricorda l'esecuzione della pittura in qualità di *ex voto*. Le condizioni conservative non sono buone (la pittura è insudiciata, e la parte inferiore sta scomparendo), e la lettura è impedita soprattutto per alcune ridipinture che pasticciano l'intera superficie. Si scorgono però le incisioni impiegate per trasferire sull'intonaco fresco il disegno della figura dell'anacoreta. L'opera è dipinta in un lunettone accanto alla porta della sacrestia della chiesa di San Biagio, ma sia Berenson (1932) che Van Marle (1932) imprecisamente la segnalavano nel Duomo. Questo anonimo antoniazzesco, che riproduce disegni di Antoniazzo della metà degli anni ottanta, inserì la pittura all'interno di una precedente decorazione degli inizi del Quattrocento (o della fine del Trecento) raffigurante san Tommaso d'Aquino in trono, e si sforzò di armonizzare il santo nella preesistente architettura a mensoloni, con esiti non disprezzabili.

L'affresco è stato assegnato all'ambito di Antoniazzo nel 1909 da Attilio Rossi, e al maestro in persona da Berenson (1932 e 1968) e da Van Marle (1934), salvo poi venir risospinto nell'ambito della bottega dalla Noehles (1973), che per prima ha notato la derivazione della figura da quella dell'omonimo santo del ciborio di Urbano V in Laterano (fig. 175). Alla bottega ha pensato anche Hedberg (1980), mentre la Cavallaro (1992) si è orientata verso un seguace.



Bibliografia:

Rossi 1909, p. 119; Berenson, *Indici* 1932, p. 27; Van Marle 1934, p. 280; Berenson, *Indici* 1968, p. 18; Noehles 1973, num. 62 p. 210; Hedberg 1980, num. 97 p. 222; Cavallaro 1992, num. 150 p. 270.



## 7. Bibliografia

- Acta eruditorum* 1718      *Acta eruditorum*, Typis Viduae Johannis Caspari Mulleri, Lipsiae 1718.
- Adinolfi 1859      Pasquale Adinolfi, *La portica di San Pietro, ossia Borgo nell'Età di mezzo*, Roma 1859.
- Adinolfi 1881      Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo. Rione Trevi e rione Colonna*, Licosia, Firenze 1881.
- Aebischer-Petrini 1993      Piero Aebischer, Antonio Petrini, *La chiesa di Santa Maria del Gonfalone in Palombara Sabina*, in 'Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte', LXVI, 1993, pp. 147-163.
- Agosti-Stoppa 2012      Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, *Ragioni bibliografiche*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio-25 settembre 2012), Officina Libraria, Milano 2012, pp. 81-87.
- Albertini 1510      Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Rome*, Iacobum Mazochium, Romae 1510.
- Albertini-Schmarsow 1886      *Francisci Albertini opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*, testo a cura di August Schmarsow, Henninger, Heilbronn 1886.
- Aloisi 2000      Sabrina Aloisi, *Santa Maria delle Grazie. La nascita dei ritiri francescani*, Edizione a cura dei Frati Minori del Lazio, Roma 2000.
- Aloisi 2012      Sabrina Aloisi, *Santa Maria delle Grazie. La nascita dei ritiri francescani*, in Paolo Pugelli, *La Madonna delle Grazie. Le opere di sbalzo e cesello*, Edizioni Valore Italiano, s. l. 2012, pp. 27-31.

- Alonso-Hernández 2000 E. Javier Alonso Hernández, *Capillas y altares perimetrales*, in *El libro de la Catedral de Granada*, a cura di Lázaro Gila Medina, voll. I-II, Sancta Ecclesia Metropolitana Granatensis, Imprenta Comercial, Motril 2005, pp. 1149-1233.
- Alvarez-Ossorio 1910 Francisco Alvarez Ossorio, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Imprenta Artística Española, Madrid 1910.
- Alveri 1664 Gasparo Alveri, *Della Roma in ogni Stato*, voll. I-II, Stamparia di Fabio di Falco, Roma 1664.
- Amadei 1953 Emma Amadei, *Gli affreschi quattrocenteschi del convento delle Oblate di Santa Francesca Romana a Tor de' Specchi*, in 'Capitolium', XXVIII, 1953, pp. 253-256.
- Amayden 1910 Theodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane*, voll. I-II, Collegio Araldico, Roma 1910.
- Ambrogio da Cori 1482 Ambrosius de Cora, *Defensorium ordinis heremitarum sancti Augustini*, Georgius Herolt, Romae 1482.
- Amorós 1960-61 León Amorós, *El Monasterio de Santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja*, in 'Archivo Ibero-Americano', XX, 1960, 80, pp. 441-486; XXI, 1961, 82-83, pp. 227-282 e 84, pp. 399-458.
- Angelelli 2000 Walter Angelelli, *La diffusione dell'immagine lateranense: le repliche del Salvatore nel Lazio*, in *Il volto di Cristo*, catalogo a cura di Giovanni Morello e Gerhard Wolf (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001), Electa, Milano 2000, pp. 46-49.
- Angeli 1902 Diego Angeli, *Un affresco inedito di Antoniazzi Romano*, in 'L'Arte', V, 1902, pp. 333-336.
- Angeli 1903 Diego Angeli, *Le chiese di Roma. Guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratorii della città di Roma*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 1903.

- Angelini 2005                      Alessandro Angelini, *Pinturicchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci*, in *Pio II e le arti*, volume a cura di Alessandro Angelini, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 483-553.
- Angelini 2014                      Alessandro Angelini, *Piero della Francesca*, 24 ORE Cultura, Milano 2014.
- Angeloni 1865                      Luigi Angeloni, *Santa Maria dell'Orto e un suo dipinto a fresco del secolo XV*, Tipografia di Domenico Colonnese, Velletri 1865.
- Ansaldi 1937                      Giulio Ansaldi, *Una pala di Antoniazzo Romano*, in 'L'Arte', XL, 1937, 3, pp. 192-196.
- Antigüedad del Castillo-Olivares 1998                      María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *El museo de la Trinidad, germen del museo público en España*, in 'Espacio, Tiempo y Forma', XI, 1998, pp. 367-396.
- Arana de Varflora 1789                      Fermin Arana de Varflora, *Compendio historico descriptivo de la muy leal ciudad de Sevilla, metropoli de Andalucia*, Vazquez, Sevilla 1789
- Armellini 1891                      Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891.
- Armellini-Cecchelli 1942                      Mariano Armellini, Luigi Cecchelli, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, voll. I-II, Ruffolo, Roma 1942.
- Bagnaia 1952                      Sante Bagnaia, *Il santuario della Madonna della Quervia*, s. l., 1952
- Baldeschi-Crescimbeni 1723                      Alessandro Baldeschi, Giovanni Mario Crescimbeni, *Stato della Santissima Chiesa Papale Lateranense nell'anno MDCCXXIII*, Stamperia di San Michele a Ripa Grande, Roma 1723.
- Bandini 1777                      Luigi Bandini, *De vita et rebus gestis Bessarionis cardinalis nicaeni commentarius*, Benedictus Franzesi, Roma 1777.
- Barberito 1976                      Manlio Barberito, *La chiesa e la confraternita della Madonna del Buon Aiuto*, in 'Strenna dei Romanisti', 1976, pp. 64-70.

- Barbier de Montault 1874      Xavier Barbier de Montault, *Iconographie des Sybilles*, Planque, Arras 1874.
- Barbuto 2005      Alessandra Barbuto, *L'illusionismo prospettico nella pittura a Roma tra il 1480 e il 1490: matrici antiquariali e ricerche rinascimentali*, in *Marco Palmezzano e il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra a cura di Antonio Paolucci, Luciana Prati, Stefano Tumidei (Forlì, Musei di San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 71-80.
- Bard 1913      *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Cassel*, Julius Bard, Berlin 1913.
- Bartalini 1990      Roberto Bartalini, *Benozzo Gozzoli*, in *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Luciano Bellosi (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio-20 agosto 1990), Olivetti-Electa, Milano 1990, pp. 109-113.
- Bassegoda-Nonell 1967      Juan Bassegoda-Nonell, *Canada, Cattedrale*, in *Tesori d'arte cristiana. Il rinascimento*, IV, volume a cura di Stefano Bottari, Officine grafiche Poligrafici il Resto del Carlino, Bologna 1967.
- Battisti 1992      Eugenio Battisti, *Piero della Francesca*, voll. I-II, Electa, Milano 1992.
- Becchetti-Venditti 2008      *Un blasonario secentesco della piccola e media aristocrazia romana*, volume a cura di Luca Becchetti, Gianni Venditti, Gangemi Editore, Roma 2008.
- Becker 1898      Felix Becker, *Beschreibender Katalog der Gemäldesammlung*, Altenburg 1898.
- Békés 1997      Gellért Békés in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, vol. IX, Edizioni Paoline, Roma 1997, col. 1192.
- Bellelli 1990      Antonella Bellelli, in *Museo comunale di San Francesco a Montefalco*, a cura di Bruno Toscano, Electa Editori Umbri, Perugia 1990.

- Bellucci 1902                      Alessandro Bellucci, *Un dipinto del Perugino scoperto recentemente in Castelnuovo di Porto*, in 'L'arte', V, 1902, pp. 39-43 e p. 180.
- Beltrame Quattrocchi 1951      Enrichietta Beltrame Quattrocchi, *Tre affreschi inediti del Quattrocento a Santa Caterina a Magnanapoli*, in 'L'Urbe', XIV, 1951, 5, pp. 10-16.
- Benati 2011                        Daniele Benati, *Melozzo da Loreto a Forlì*, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo a cura di Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci (Forlì, Musei di San Domenico, 29 gennaio-12 giugno 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 77-93.
- Benoit 1909                        François Benoit, *La peinture au Musée de Lille*, voll. I-III, Hachette, Paris 1909.
- Bentini 1991                        *Fondazione Umberto Severi. Arte antica*, vol. I, a cura di Jadranka Bentini, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 1991.
- Berenson *Indici* 1909              Bernhard Berenson, *The central italian painters of the Renaissance*, G. P. Putnam's Sons, New York-London 1909, pp. 133-137.
- Berenson *Indici* 1909<sup>b</sup>            Bernard Berenson, *The Florentine painters of the Renaissance: with an index to their works*, New York 1909.
- Berenson *Indici* 1932              Bernhard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Clarendon Press, Oxford 1932, pp. 25-29.
- Berenson *Indici* 1936              Bernhard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Ulrico Hoepli, Milano 1936.
- Berenson *Indici* 1968              Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian schools*, vol. III tomo I, Phaidon Press, Oxford 1968, pp. 14-18.
- Bermudez de Pedraza 1608        Francisco Bermudez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Luis Sanchez impressor del Rey, Madrid 1608.

- Bernardini 1907                      Giorgio Bernardini, *Un dipinto attribuito a Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionale di Roma*, in 'Bollettino d'Arte', I, 1907, 9, pp. 17-21.
- Bernardini 1909                      Giorgio Bernardini, *Alcune opere di Antonazzo Romano*, in 'Rassegna d'Arte', IX, 1909, 3, pp. 43-47.
- Bernardini 1915                      Giorgio Bernardini, *Due dipinti in Campagnano Romano*, in 'Rassegna d'Arte', XV, 1915, pp. 215-217.
- Bernardini-Draghi-Verdesi 1991    Virginia Bernardini, Adreina Draghi, Guia Verdesi, *SS. Domenico e Sisto*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Fratelli Palombi Editori, Roma 1991.
- Bernasconi 1905                      Antonio Maria Bernasconi, *Storia dei santuari della Beata Vergine in Sabina*, Tipografia pontificia San Bernardino, Siena 1905.
- Bernino 1717                          Domenico Bernino, *Il tribunale della Sacra Rota Romana*, Stamperia del Bernabò, Roma 1717.
- Beroqui 1914                          Pedro Beroqui, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado*, Tipografía del Colegio Santiago, Valladolid 1914.
- Bertelli 1967                          Carlo Bertelli, *Icone di Roma*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bonn), Mann, Berlin 1967, pp. 100-106.
- Bertelli 1968                          Carlo Bertelli, *L'affresco per Juan Díaz de Coca alla Minerva*, in 'Paragone', XIX, 1968, 221, pp. 40-48.
- Bertoldi 1994                          Maria Eleonora Bertoldi, *San Lorenzo in Lucina*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1994.
- Bertolotti 1883                      Antonio Bertolotti, *Il pittore Antoniazzo Romano e la sua famiglia*, in 'Archivio Storico Artistico Archeologico e Letterario della città e provincia di Roma', IX, 1883, 1, pp. 3-30.
- Bertolotti 1883<sup>b</sup>                      Antonio Bertolotti, *Der Maler Antoniazzo von Rom und seine Familie*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', VI, 1883, pp. 215-233.



- Besnier 1906 Maurice Besnier, *La collection Campana et les Musées de Province*, Ernest Leroux Éditeur, Paris 1906.
- Besozzi 1750 Raimondo Besozzi, *La storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, Generoso Salomoni, Roma 1750.
- Bianchi 1755 Giannantonio Bianchi, *Notizie dell'origine e dell'antichità del venerabile monastero di Sant'Ambrogio detto della Massima, e della sagra immagine di Maria Vergine che nella chiesa dello stesso monastero conservasi*, Stamperia di Pallade di Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1755.
- Bianchi 2004 Rossella Bianchi, *Paolo Spinoso e l'umanesimo romano nel secondo Quattrocento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2004.
- Bloch 1926-30 Stella Rubinstein Bloch, *Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal*, voll. I-VI, Paris 1926-30.
- Bock 1986 Henning Bock, *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Weidenfeld & Nicolson, London 1986.
- Bollettino del Metropolitan* 1907 *Principal accessions*, in 'Bulletin of the Metropolitan Museum of Art', II, 1907, pp. 24-27.
- Bologna 2005-06 Ferdinando Bologna, *Da Antoniazzi Romano a Ludovico Brea*, in 'Confronto', 2005-2006, 6-7, pp. 49-68.
- Bologna 2014 Ferdinando Bologna, *Saturnino Gatti pittore e scultore nel Rinascimento aquilano*, Edizioni Textus, L'Aquila 2014.
- Bombe 1912 Walter Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei*, Bruno Cassirer, Berlin 1912.
- Bombelli 1792 Pietro Bombelli, *Raccolta delle immagini della Beatissima Vergine ornate della Corona d'oro dal reverendissimo Capitolo di San Pietro*, voll. I-IV, Stamperia Salomoni, Roma 1792.
- Bonina 1998 Maria João Bonina, *A Capela Sepulcral do Cardeal D. Jorge da Costa em Roma*, estratto dagli atti del convegno *A arte na península ibérica ao tempo do tratado de Tordesilhas*, (Coimbra, 8-10 settembre 1994), Grafico Coimbra, Lisboa 1998, pp. 575-687.

- Bonina 2004 Maria João Bonina, *A decoração pictórica da capela sepulcral do cardeal D. Jorge da Costa e Roma (1488-1503)*, in *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, a cura di María José Redondo Cantera, Universidad de Valladolid, Gráficas Andrés Martín, Valladolid 2004, pp. 473-490.
- Bonina 2005 Maria João Bonina, *A decoração pictórica da capela sepulcral do cardeal D. Jorge da Costa. A intervenção de Bernardino Pinturicchio e de Antoniazço Romano (1488-1503)*, Congresso Internacional de História da Arte, 2005, pp. 635-656.
- Borrello 1988 Laura Borello, *La Consolata: un santuario, una città*, Edizioni Torino, Torino 1988.
- Borsari 1895 Luigi Borsari, *Il castello di Bracciano*, Perino, Roma 1895.
- Boschetto 1967 Antonio Boschetto, *Due opere di Antoniazço Romano*, in 'Paragone', XVIII, 1967, 205, pp. 83-87.
- Bowron 1990 Edgar Peters Bowron, *European paintings before 1900 in the Fogg Art Museum*, Harvard University Art Museum, Cambridge 1990.
- Bragazzi 1864 Giuseppe Bragazzi, *La Rosa dell'Umbria. Guida storico-artistica di Foligno, Spello, Assisi, Nocera, Trevi, Montefalco, Bevagna*, Tipografia Campitelli, Foligno 1864.
- Breck 1911 Joseph Breck, *Dipinti italiani nella raccolta del signor Teodoro Davis*, in 'Rassegna d'Arte', XI, 1911, 7, pp. 111-115.
- Brejon de Lavergnée-Thiebaut 1981 *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, volume a cura di Arnauld Brejon de Lavergnée, Dominique Thiebaut, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, Paris 1981.
- Brentano 1967 Caroll Wislow Brentano, *The church of Santa Maria della Consolazione in Rome*, Tesi di PhD, University of California 1967.

- Brini 1881 Raffaele Brini, *Sopra il culto della vetustissima immagine di Maria SS. delle Grazie di Zagarolo*, Tipografia Poliglotta, Roma 1881.
- Brummer 1974 Hans Henrik Brummer, *Cesare Baronio and the convent of Gregory the Great*, in 'Konsthistorisk Tidskrift', XLIII, 1974, 1-2, pp. 101-120.
- Brunelli 1908 Enrico Brunelli, *Biografia artistica*, in 'L'arte', VIII, 1908, pp. 239-240.
- Bulgarini 1848 Francesco Bulgarini, *Notizie storiche, antiquarie, statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di Tivoli e suo territorio*, Giovanni Battista Zampi, Roma 1848.
- Bullarium Romanum* 1857-1872 *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum taurinensis editio*, voll. I-XXIV, Franco et Henrico Dalmazzo Editoribus, Augustae Taurinorum 1857-1872.
- Burcardo-Celani 1906 Johannis Burckardi, *Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*, testo a cura di Enrico Celani, in R.I.S. tomo XXXII, parti I e II, Casa Editrice S. Lapi, Città di Castello 1906.
- Buscaroli 1931 Rezio Buscaroli, *La pittura romagnola del Quattrocento*, Lega, Faenza 1931.
- Buscaroli 1938 Rezio Buscaroli, *La Madonna di San Luca di Melozzo*, in 'Melozzo da Forlì', II, 1938, 3, p. 149
- Buscaroli 1938<sup>b</sup> Rezio Buscaroli, *Melozzo nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1938.
- Buscaroli 1938<sup>c</sup> Rezio Buscaroli, *La mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, in 'Bollettino d'Arte', XXXII, 1938, 3, pp. 81-100.
- Buscaroli 1955 Rezio Buscaroli, *Melozzo e il melozzismo*, Edizioni "Athena", Bologna 1955.
- Busiri Vici 1960 Clemente Busiri Vici, *Un ritrovamento eccezionale relativo all'antica basilica dei Santi Apostoli a Roma*, in 'Fede e Arte', VIII, 1960, pp. 70-83.

- Buttafuoco 1995                      Manuela Buttafuoco, in *Patrimonio artistico e monumentale dei Monti Sabini, Tiburtini, Cornicolani e Prenestini*, volume a cura di Maurizio Calvesi, IX Comunità Montana del Lazio, Tivoli 1995, pp. 634-635.
- Caetani 1927                              Gelasio Caetani, *Domus Caietana*, volume I, parte II, Stabilimento Tipografico Fratelli Stianti, Sancasciano Val di Pesa 1927.
- Caetani Lovatelli 1909                Ersilia Caetani Lovatelli, *A Santa Maria de Spazolaria*, in 'Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti', XLIV, 1909, 901, pp. 3-10.
- Caglioti 1988-89                      Francesco Caglioti, *Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Dàmaso*, in 'Prospettiva', 1988-89, 53-56, pp. 245-255.
- Caglioti 1997                            Francesco Caglioti, *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz', 1997, 3, pp. 213-262.
- Caglioti 2004                            Francesco Caglioti, *Due virtù napoletane marmoree del primo Cinquecento napoletano emigrate a Lawrence, Kansas. I Carafa di Santa Severina e lo scultore Cesare Quaranta per San Domenico Maggiore*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz', XLVIII, 2004, pp. 333-358.
- Calderón-Benjumea 2004            Carmen Calderón-Benjumea, José Antonio Calderon-Benjumea, *El real monasterio de Madre de Dios de la Piedad de Sevilla*, Guadalquivir ediciones, Sevilla 2004.
- Calvo-Castellón 1994                Antonio Calvo-Castellón, *Pinturas italianas y españolas*, in *El libro de la Capilla Real*, volume a cura di José Manuel Pita-Andrade, Ediciones Miguel-Sánchez, Granada 1994.
- Calza 1913                                Arturo Calza, *Il completamento della basilica di San Paolo a Roma*, in 'L'Illustrazione Italiana', 1913, 4, pp. 86-89.
- Calzecchi Onesti 1938-39            Carlo Calzecchi Onesti, *L'organizzazione ed i risultati della Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, in 'Le Arti', I, 1938-1939, 2, pp. 183-187.

- Camesasca 1969 *L'opera completa del Perugino*, presentazione di Carlo Castellaneta, apparati critici e filologici di Ettore Camesasca, Rizzoli Editore, Milano 1969.
- Campori 1873 Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Vincenzi, Modena 1873.
- Cannatà 1981 Roberto Cannatà, *Francesco da Monreale e la pittura a L'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500. Una proposta per il recupero e la conservazione*, in 'Storia dell'arte', 1981, 41, pp. 51-75.
- Cannatà 1981<sup>b</sup> Roberto Cannatà, *La pittura*, in *Umanesimo e primo Rinascimento in Santa Maria del Popolo*, catalogo a cura di Roberto Cannatà, Anna Cavallaro, Claudio Strinati (Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo, 12 giugno-30 settembre 1981), De Luca Editore, Roma 1981, pp. 53-60.
- Cannatà 1983 Roberto Cannatà, *Presenze melozzесhe e antoniazzесhe*, in *Il Quattrocento a Roma e nel Lazio. Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo a cura di Maurizio Calvesi, Maria Luisa Madonna Fagiolo, Roberto Cannatà, Claudio Strinati, Francesco Negri Arnoldi, Luisa Scalabroni (Viterbo, Museo Civico, 11 giugno-9 ottobre 1983), De Luca Editore, Roma 1983, pp. 220-221.
- Cannizzaro 1978 Giovanna Cannizzaro, *La chiesa dei Santi Domenico e Sisto*, in 'Alma Roma', XIX, 1978, 1-2, pp. 19-21.
- Cantalamessa 1909 Giulio Cantalamessa, *L'affresco dell'Annunziazione nel Pantheon*, in 'Bollettino d'arte', 1909, 3, pp. 281-287.
- Cantalamessa 1922-23 Giulio Cantalamessa, *Una parola sull'Annunciazione del Pantheon*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1922-23, 9, p. 430.
- Cantatore 2007 Flavia Cantatore, *San Pietro in Montorio*, Edizioni Quasar, Roma 2007.
- Cappelletti 1989 Francesca Cappelletti, *L'affresco nel catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. La fonte iconografica, la committenza e la datazione*, in 'Storia dell'Arte', 1989, 66, pp. 119-126.

- Caselli 1957 Virgilio Caselli, *Ricordi di un itinerario. Visite a Maria in centoundici chiese romane*, Roma 1957.
- Casimiro Romano 1736 Casimiro Romano, *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Araceli di Roma*, Stamperia Bernabò, Roma 1736.
- Casimiro Romano 1744 Casimiro da Roma, *Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei frati minori della Provincia Romana*, Stamperia di Pietro Rosati, Roma 1744.
- Casimiro Romano 1845 Casimiro Romano, *Memorie istoriche delle chiese e dei conventi della provincia romana*, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1845.
- Casimiro Romano 1846 Casimiro Romano, *Memorie istoriche della chiesa e convento di Araceli*, Tipografia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1845.
- Casiraghi 1989 Giampietro Casiraghi, *Sulle origini del Santuario della Consolata a Torino*, in 'Bollettino storico-bibliografico subalpino', LXXXVII, 1989, 1, pp. 45-63.
- Casiraghi 2011 Giampietro Casiraghi, *La chiesa di Sant'Andrea di Torino, ora santuario della Consolata*, in 'Bollettino storico-bibliografico subalpino', CIX, 2011, 1, pp. 173-190.
- Catalano 1999 Angela Catalano, *Santi Domenico e Sisto*, in *Roma Sacra. 16° itinerario*, Elio de Rosa Editore, Roma 1999.
- Catalogo Benson 1914 *Catalogue of Italian Pictures at 16 South Street, Park Lane, London and Bruckhurst in Sussex collected by Robert and Evelyn Benson*, Chiswick Press, London 1914.
- Catalogo Boymans-van Beuningen 1972 *Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Old paintings 1400-1900*, Gemeentedrukkerij, Rotterdam 1972.
- Catalogo degli Uffizi 1979 *Gli Uffizi. Catalogo generale*, voll. I-II, Centro Di, Firenze 1979.
- Catalogo del Museo di Montefalco 1999 *Guida a Museo Comunale di San Francesco a Montefalco*, volume a cura di Bruno Toscano, Massimo Montella, Claudia Grisanti, Electa Editori Umbri Associati, Perugia 1999.

- Catalogo del Museo di Valencia* 2003 José Gómez-Frechina, in *Museu de Belles Artes de València. Obra selecta*, Gráficas Vernetta, Valencia 2003.
- Catalogo del Museo Diocesano di Velletri* 2000 *Museo Diocesano di Velletri*, volume a cura di Renata Sansone, Skira Editore, Milano 2000.
- Catalogo della collezione Campana* 1859 *Cataloghi del Museo Campana*, Roma 1859.
- Catalogo della Gemäldegalerie di Berlino* 1996 Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, catalogo a cura di Henning Bock, Irene Geismeier, Rainald Grosshans, Jan Kelch, Wilhelm H. Köhler, Rainer Michaelis, Hannelore Nützmann, Erich Schleier, Nicolai, Berlin 1996.
- Catalogo National Gallery di Dublino* 1981 *National Gallery of Ireland. Illustrated summary catalogue of paintings*, Gill and Macmillan, Dublin 1981.
- Catalogo Parrish* 1967 *The Samuel Parrish Collection of Renaissance paintings at the Parrish Art Museum*, Southampton, s. a. (ma 1967).
- Catalogo Poldi Pezzoli* 1902 *Museo artistico Poldi Pezzoli. Catalogo*, Tipografia A. Lombardi di M. Bellinzaghi, Milano 1902.
- Catalogo Städel Museum* 1924 *Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1924.
- Catalogo Städel Museum* 1966 *Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt*, Frankfurt am Main 1966.
- Catalogo Strossmayer* 2006 *Strossmayerova donacija. Europska umjetnost od X do XIX stoljeća*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb 2006.
- Caterbi 1858 Giuseppe Caterbi, *La chiesa di Sant'Onofrio e le sue tradizioni storiche, religiose, artistiche, e letterarie*, Tipografia Forense, Roma 1858.
- Cavalcaselle-Morelli 1896 Giovan Battista Cavalcaselle, Giovanni Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, in 'Le Gallerie Nazionali Italiane', II, 1896, pp. 191-349.

- Cavallaro 1981 Anna Cavallaro, *Antoniazzi Romano a Rieti*, in *Aspetti dell'arte del Quattrocento a Rieti*, catalogo della mostra a cura di Ada Costamagna, Luisa Scalabroni (Rieti, Palazzo Vescovile, 4 luglio 1981-30 settembre 1981), De Luca Editore, Roma 1981, pp. 54-61.
- Cavallaro 1981<sup>b</sup> Anna Cavallaro, *Il dipinto con scene della vita di Gentil Virginio Orsini*, in *Bracciano e gli Orsini nel '400 (tramonto di un progetto feudale)*, catalogo della mostra a cura di Anna Cavallaro, Rosella Siligato, Almamaria Tantillo Mignosi, De Luca, Roma 1981, pp. 57-68.
- Cavallaro 1981<sup>c</sup> Anna Cavallaro, *Il fregio dei putti*, in *Bracciano e gli Orsini nel '400 (tramonto di un progetto feudale)*, catalogo della mostra a cura di Anna Cavallaro, Rosella Siligato, Almamaria Tantillo Mignosi, De Luca, Roma 1981, pp. 69-70.
- Cavallaro 1984 Anna Cavallaro, *Aspetti e protagonisti della pittura del Quattrocento romano in coincidenza dei giubilei*, in *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*, catalogo a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, (Roma, Palazzo Venezia, 20 dicembre 1984-5 aprile 1985), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984, pp. 334-346.
- Cavallaro 1984<sup>b</sup> Anna Cavallaro, *Antoniazzi Romano e le confraternite del Quattrocento a Roma*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, V, 1984, pp. 335-365.
- Cavallaro 1985 Anna Cavallaro, *Devozione religiosa e cultura dell'antico nella Roma di Sisto IV*, in *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Roma 1985, pp. 57-75.
- Cavallaro 1992 Anna Cavallaro, *Antoniazzi Romano e gli antoniazzieschi*, Campanotto Editore, Udine 1992.
- Cavallaro 1997 Anna Cavallaro, *Il trittico di Antoniazzi Romano e la committenza francescana nel Lazio*, in *Arte francescana e pauperismo nella valle dell'Aniene: l'exemplum di Subiaco*, a cura di Claudio Crescentini, Edizioni Iter, Subiaco 1997, pp. 17-25.



- Cavallaro 1997<sup>b</sup> Anna Cavallaro, *Antoniazzi Romano ritrattista della Roma curiale*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzi, Antoniazzi e la cultura artistica del '400 romano*, atti del convegno a cura di Sergio Rossi, Stefano Valeri (Roma, Università di Roma La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, 21-24 febbraio 1996), Lithos Editrice, Roma 1997, pp. 40-47.
- Cavallaro 1998 Anna Cavallaro, *L'Annunciazione Torquemada di Antoniazzi Romano: memoria e celebrazione della carità confraternale*, in *Il buon fedele. Le confraternite tra medioevo e prima età moderna*, 'Quaderni di Storia Religiosa', V, 1998, pp. 225-233.
- Cavallaro 1999 Anna Cavallaro, *Il rinnovato culto delle icone nella Roma del Quattrocento*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi. 1261-1453*, volume a cura di Antonio Iacobini e Mauro della Valle, Nuova Argos Edizioni, Roma 1999, pp.285-299.
- Cavallaro 2004 Anna Cavallaro, *La chiesa del primo Rinascimento*, in *La Spagna sul Gianicolo. San Pietro in Montorio*, a cura di Alessandro Zuccari, Eurografica, Roma 2004, pp. 19-55.
- Cavallaro 2008 Anna Cavallaro, *Antoniazzi Romano*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, vol. I, catalogo a cura di Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli (Roma, Museo del Corso, 29 aprile-7 settembre 2008), Skira Editore, Milano 2008, pp. 169-173.
- Cavallaro 2010 Anna Cavallaro, *Sacralità e tradizione nell'ultimo Antoniazzi*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, a cura di Flavia Cantatore, Maria Chiabò, Paola Farenga, (Roma, Fondazione Agostino De Mari, 2-4 dicembre 2008), Roma nel Rinascimento, Roma 2010, pp. 421-443.

- Cavallaro 2011 Anna Cavallaro, *Committenze artistiche di comunità femminili a Roma nel Quattrocento*, in *Santa Monica nell'Urbe dalla Tarda Antichità al Rinascimento. Storia, agiografia, arte*, Atti del Convegno a cura di Myriam Chiabò, Maurizio Gargano, Rocco Ronzani (Ostia Antica-Roma, 29-30 settembre 2010), Centro Culturale Agostiniano-Roma nel Rinascimento, Roma 2011, pp. 189-203.
- Cavallaro 2013 Anna Cavallaro, *Antoniazzi Romano, pittore "dei migliori che furono allora in Roma"*, in *Antoniazzi Romano pictor urbis*, catalogo della mostra a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 1° novembre 2013-1° febbraio 2013, ma prolungata al 1° marzo), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 20-47.
- Cavallaro 2013<sup>b</sup> Anna Cavallaro, *Benozzi Gozzoli e Antoniazzi Romano nel Lazio meridionale*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, volume a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, pp. 269-289.
- Cavallaro 2014 Anna Cavallaro, *Antoniazzi Romano e la committenza a Fondi e a Capua*, in *Fondi e la committenza Caetani nel Rinascimento*, atti a cura di Alessandra Acconci (Fondi, Palazzo Caetani, 24 maggio 2012), De Luca Editori d'Arte, Roma 2014, pp. 73-84.
- Cavazzi 1923 Luigi Cavazzi, *La facciata di S. Maria in Aracoeli e il VII centenario di S. Francesco d'Assisi (a. 1226-1926)*, in 'Nuova Antologia', 1923, pp. 303-316.
- Cavazzini 1999 Patrizia Cavazzini, *The Ginetti Chapel at S. Andrea della Valle*, in 'The Burlington Magazine', LI, 1999, 434, pp. 401-413.
- Cavazzini 2001-02 Patrizia Cavazzini, *Palazzo Ginetti e le ambizioni del cardinale Marino*, in 'Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana', 34, 2001-02, pp. 255-289.
- Cecchelli 1951 Carlo Cecchelli, *Studi e documenti sulla Roma sacra*, volume II, Società Romana di Storia Patria, Roma 1951.

- Cecchini 1932 Giovanni Cecchini, *La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia*, Libreria dello Stato, Roma 1932.
- Cellini 1943 Pico Cellini, *La Madonna di San Luca in Santa Maria Maggiore*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1943.
- Ceroni 1932 Gelindo Ceroni, *Il castello di Vacone*, in 'Latina Gens', 1932, p. 12.
- Chattard 1762-66 Giovanni Pietro Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano ossia della sacrosanta basilica di San Pietro*, voll. I-II, Eredi Barbiellini, Roma 1762-66.
- Chini 2006 Luigi Chini, *Villanova dall'VIII giorno al XX secolo*, Fantigrafica, Cremona 2006.
- Chiricozzi 1990 Pacifico Chiricozzi, *Le chiese delle diocesi di Sutri e Nepi nella Tuscia meridionale*, Grotte di Castro 1990.
- Ciartoso 1911 Maria Ciartoso, *Note su Antoniazzi Romano. Degli affreschi di Santa Croce in Gerusalemme e di due immagini votive*, in 'L'Arte', XIV, 1911, pp. 42-47.
- Cibrario 1845 Giovanni Antonio Luigi Cibrario, *Storia del Santuario della Consolata*, Giacinto Marietti, Torino 1845
- Cipolla 1898 Carlo Cipolla, *Monumenta novaliensis vetustiora. Raccolta degli atti e delle cronache riguardanti l'Abbazia della Novalesa*, Vol. I, Forzani e C. Tipografi del Senato, Roma 1898
- Ciprini 2005 Gianfranco Ciprini, *La Madonna della Quercia. Una meravigliosa storia di fede*, Quatrini Editore, Viterbo 2005.
- Cirulli 2002 Beatrice Cirulli, *Note sulla Cappella Albertoni all'Aracoeli a Roma e sulla Vergine in Gloria della Collegiata dell'Assunta a Sermoneta*, in *Benozzo Gozzoli allievo a Roma maestro in Umbria*, catalogo della mostra a cura di Bruno Toscano e Giovanna Capitelli (Montefalco, Chiesa-Museo di San Francesco, 2 giugno-31 agosto 2002), Silvana Editoriale, Milano 2002, pp. 230-237.

- Cirulli 2010 Beatrice Cirulli, *Un documento e una proposta per la decorazione quattrocentesca della cappella delle oblate di Santa Francesca Romana in Santa Maria Nova a Roma*, in 'Paragone', LXI, 2010, 725-727, pp. 102-119.
- Cirulli 2013 Beatrice Cirulli, *La cappella delle Oblate in Santa Francesca Romana nella prima metà dei Seicento. Continuità e discontinuità*, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno Internazionale a cura di Alessandra Bartolomei Romagnoli, Giorgio Picasso (Roma, 19-21 novembre 2009), Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013, pp. 465-483.
- Ciurruini 1997 Patricia Ciurruini, *La chiesa di Santa Maria Porta Paradisi presso il complesso monumentale dell'Arcispedale di San Giacomo degli Incurabili in Roma*, in 'Quaestio', I, 1997, pp. 105-116.
- Clark 1990 Nicholas Clark, *Melozzo da Forlì pictor papalis*, Sotheby's, London 1990.
- Cleri 1996 Bonita Cleri, *Dalla committenza di Alessandro Sforza signore di Pesaro, opere di Melozzo da Forlì e Antoniazzi Romano*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzi e la cultura artistica del '400 romano*, atti del convegno a cura di Sergio Rossi, Stefano Valeri (Roma, Università di Roma La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, 21-24 febbraio 1996), Lithos Editrice, Roma 1997, pp. 94-104.
- Cochin 1909 Claude Cochin, *Correspondance de Rome. La nouvelle Pinacothèque Vaticane*, in 'Revue de l'art ancien et moderne', XXV, 1909, pp. 303-316.
- Cole Ahl 1997 Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 1997.

- Coletta 2008 Rosaria Coletta, *Ambrogio Massari e Guillaume d'Estouterville a Velletri. L'affresco della cappella del Crocefisso da Santa Maria dell'Orto*, in *La carriera di un uomo di curia nella Roma del Quattrocento. Ambrogio Massari da Cori, agostiniano: cultura umanistica e committenza artistica*, volume a cura di Carla Frova, Raimondo Michetti, Domenico Palombi, Viella, Roma 2008, pp. 186-194.
- Coletti 1887 Giuseppe Coletti, *Regesto delle pergamene della famiglia Anguillara*, in *'Archivio della regia società romana di storia patria'*, X, 1887, 1-2, pp. 241-285.
- Company 1984 Ximo Company, *Una probable "Virgen con el Niño" de Antoniazgo Romano en Gandía*, in *'Archivo de arte valenciano'*, 1984, 65, pp. 29-30.
- Company 2000 Ximo Company, *Icones marianes i cristòlogiques en la pintura valenciana gòtica i renaixentista*, in *Orient en Occident. Antiques icones valencianes*, catalogo a cura di Nuria Blaya Estrada, Fundació Bancaixa, Valencia 2000, pp. 43-58.
- Company 2002 Ximo Company, *Alexandre VI i Roma. Les empreses artístiques de Roderic de Borja a Itàlia*, Eliseu Climent, Beniparrel 2002
- Condorelli 2004 Adele Condorelli, *Riflessi di Antoniazgo in Castiglia*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, volume a cura di Mimma Pasculli Ferrara, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 261-268.
- Conte Colino 1901 Giovanni Conte Colino, *Storia di Fondi*, Tipografia Francesco Giannini e Figli, Napoli 1901.
- Corbo 1969 Anna Maria Corbo, *Artisti e artigiani a Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, De Luca Editore, Roma 1969.
- Cornu 1862 Sebastien Cornu, *Catalogue des tableaux des sculptures de la Renaissance et des maioliques du Musée Napoléon III*, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., Paris 1862.

- Corradini 1980                      Sandro Corradini, *Una inedita collaborazione pittorica fra Antoniazzi Romano e suo fratello Nardo per la Cappella Sanguigni in Sant'Apollinare di Roma*, in 'Alma Roma', XXI, 1980, 5-6, pp. 36-41.
- Corsignani 1712                      Petri Antonii Corsignani, *De viris illustribus marsorum liber singularis cui etiam sanctorum, ac venerabilium vitae, nec non marsicanae inscriptiones accesserunt*, Typis et Sumptibus Antonii de Rubeis in Platea Cerensi, Roma 1712.
- Corvisieri 1869                      Costantino Corvisieri, *Antoniazzi Aquilio Romano. Pittore del secolo XV*, in, 'Il Buonarroti', II, 1869, giugno, pp. 129-136, e luglio, pp. 157-167.
- Costanzi 1990                      Costanza Costanzi in *Musei d'Italia. Fermo, Pinacoteca Civica*, Calderini, Bologna 1990.
- Costanzo 1839                      Angelo Costanzo, *Storia del regno di Napoli*, in *Raccolta degli storici e cronisti del Regno delle due Sicilie*, Borel e Bompard, Napoli 1839.
- Crescimbeni 1715                      Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della basilica di Santa Maria in Cosmedin di Roma*, Antonio de' Rossi, Roma 1715.
- Crescimbeni 1716                      Giovanni Mario Crescimbeni, *Memorie istoriche della miracolosa immagine di Santa Maria delle Grazie*, Stamperia di Antonio de' Rossi, Roma 1716.
- Crescimbeni 1719                      Giovanni Mario Crescimbeni, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX*, Antonio de' Rossi 1719.
- Crielesi 1997                      Alberto Crielesi, *Santa Maria "ad Nives" di Palazzolo*, Ed. Tra 8&9, Velletri 1997.
- Cristofani 1907                      Giustino Cristofani, *La mostra d'antica arte umbra a Perugia*, in 'L'Arte', VII, 1907, pp. 286-304.
- Crocchianti 1726                      Giovanni Carlo Crocchianti, *L'istoria delle chiese della città di Tivoli*, Stamperia di Girolamo Mainardi, Roma 1726.
- Crollalanza 1890                      Giovanni Battista di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico*, voll. I-III, La Direzione del Giornale Araldico, Pisa 1890.

- Crowe-Cavalcaselle 1862-1866 Joseph A. Crowe, Giovan Battista Cavalcaselle, *A new History of painting in Italy*, voll. I-III, John Murray, London 1862-1866.
- Crowe-Cavalcaselle 1869-1876 Joseph A. Crowe, Giovan Battista Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, voll. I-VI, Max Jordan, Leipzig 1869-1876.
- Cruzada-Villaamil 1865 Gregorio Cruzada Villaamil, *Catalogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid 1865.
- Curti 2011 Francesca Curti, *Un disegno inedito di Francesco Brunetti per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Porta Paradisi*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, volume a cura di Maria Giulia Aurigemma, Roma 2011, pp. 385-389.
- D'Achiardi 1905 Pietro D'Achiardi, *Un quadro sconosciuto di Melozzo da Forlì*, in 'L'Arte', VIII, 1905, pp. 120-122.
- D'Achiardi 1913 Pietro d'Achiardi, *Musei e Gallerie Pontificie. Guida alla Pinacoteca Vaticana*, Tipografia Poliglotta Vaticana, Roma 1913.
- D'Achille 1987 Paolo D'Achille, *Le didascalie degli affreschi di Santa Francesca Romana (con un documento inedito del 1463)*, in *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, volume a cura di Francesco Sabatini, Sergio Raffaelli, Paolo D'Achille, Bonacci, Roma 1987, pp. 109-183.
- Da Riese 1968 Fernando Da Riese, *Santa Maria della Consolazione*, Marietti, Roma 1968.
- Dati 1495 Giuliano Dati, *Trattato de Santo Ioanni Laterano*, Andreas Fritag, Roma 1495.
- David 2000 Paola Raffaella David, *Interventi di conservazione nella chiesa di Santa Maria in Porta Paradisi a Roma*, in 'Bollettino d'Arte', LXXXV, 2000, 112, pp. 101-116.

- De Angelis 2008 Maria Antonietta De Angelis, *Il Palazzo Apostolico di Castel Gandolfo al tempo di Benedetto XIV (1740-1758). Pitture e arredi*, De Luca Editori d'Arte, 2008.
- De Carolis 1950 Mariano De Carolis, *Il monte Soratte e i suoi Santuari*, Tipografia San Giuseppe, Roma 1950.
- De Dreuille 1996 Mayeul de Dreuille, *S. Ambrogio della Massima. Maison paternelle de St. Ambroise*, Tipolitografia Benedettina Editrice, Parma 1996.
- De Madrazo 1884 Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Daniel Cortezo y C., Barcelona 1884.
- De Madrazo 1910 Pedro de Madrazo, *Catálogo del Museo del Prado*, Imprenta y Fototipia de J. Lacoste, Madrid 1910.
- De Madrazo 1913 Pedro de Madrazo, *Catalogue des Tableaux du Musée du Prado*, Imprimerie de J. Lacoste, Madrid 1913.
- De Madrazo 1920 Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Tipografía Artística, Madrid 1920.
- De Mambro-Santos 2001 Ricardo De Mambro-Santos, *Santa Lucia del Gonfalone*, Fratelli Palombi editori, Roma 2001
- De Montesa 1963-67 Marqués De Montesa, *Heráldica en el Museo del Prado*, in 'Arte Español, XV-XVIII, 1963-67, 2, pp. 81-95.
- De Nicola 1909 Giacomo De Nicola, *Il tesoro di San Giovanni in Laterano fino al secolo XV*, in 'Bollettino d'Arte', III, 1909, pp. 19-53.
- De Ricci 1913 Seymour De Ricci, *Description raisonné des peintures du Louvre*, Imprimerie de l'Art, Paris 1913.
- De Roo 1924 Peter De Roo, *Material for a history of pope Alexander VI, his relatives and his time*, vol. III, Desclée de Brouwer, Bruges 1924.
- De Schlegel 1909 Lisa De Schlegel, *Per un quadro di Melozzo da Forlì*, in 'L'Arte', XII, 1909, 1, pp. 307-312.



- De Schlegel 1910 Lisa De Schlegel, *Dell'Annunciazione di Melozzo da Forlì nel Pantheon*, in 'L'Arte', XIII, 1910, 1, pp. 139-143.
- De Simone 2011 Gerardo De Simone, *Per Lorenzo da Viterbo, dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta*, in 'Predella', IV, 2011, pp. 29-79.
- De Simone 2011<sup>b</sup> Gerardo De Simone, *Melozzo e Roma*, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo a cura di Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci (Forlì, Musei di San Domenico, 29 gennaio–12 giugno 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 37-51.
- De Simone 2014 Gerardo De Simone, *Antoniazio Romano, Rome*, in 'The Burlington Magazine', CLVI, 2014, pp. 201-202.
- Dehmer 1999 Andreas Dehmer, *Nuova lettura di un dipinto votivo in San Pietro in Vincoli*, in 'Bollettino d'Arte', LXXXIV, 1999, 108, pp. 71-76.
- Dejonghe 1967 Maurice Dejonghe, *Les Madones Couronnées de Rome*, Editions P. Téqui, Paris 1967.
- Del Re 1886 Raffaele Del Re, *Tivoli e i suoi monumenti antichi e moderni*, Pallotta, Roma 1886.
- Del Vita 1929 Alessandro Del Vita, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, in 'Il Vasari', II, 1929, 2, pp. 115-122.
- Del Vita 1938 *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, testo a cura di Alessandro Del Vita, Tipografia Zulli e C., Arezzo 1938.
- Della Valle 1791 Guglielmo della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Lazzarini, Roma 1791.
- Della Valle-Fondi-Sterpi 1997 Adriana della Valle, Daniela Fondi, Claudio Sterpi, *Il Passetto e il suo Borgo nelle immagini del passato (1875-1939)*, Edizioni Kappa, Roma 1997.
- Demonts 1922 Louis Demonts, *Catalogue général des peintures (tableaux et peintures décoratives) exposées dans le galeries du Musée national du Louvre*, Braun, Paris 1922.

- Di Carpegna 1953      Nolfo Di Carpegna, *Catalogo della Galleria Nazionale. Palazzo Barberini, Roma*, Del Turco, Roma 1953.
- Di Dario Guida 1995      Maria Pia Di Dario Guida, *Svolgimenti e collusioni sull'asse Roma-Napoli nella pittura tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Napoli e l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate e Fiorella Sricchia Santoro, Meridiana Libri, Catanzaro 1995, pp. 127-135.
- Di Fabio 1993      Clario di Fabio, *Una Madonna di Antoniazzi Romano nella Galleria di Palazzo Bianco*, in 'Bollettino dei Musei Civici Genovesi', XV, 1993, 43-45, pp. 89-95.
- Di Simone 2010      Schede di Paolo Di Simone in Raffaella Morselli, Andrea Emiliani, Paola Nicita, Belinda Granata, Simona Rinaldi, *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, Mondadori, Milano 2010.
- Dimier 1894      Louis Dimier, *Un primitif italien inconnu*, in 'La Chronique des Arts et de la Curiosité', 1894, 39, pp. 308-309.
- Dinelli-Graziani 2005      Marie Dinelli-Graziani, *Le cardinal Fesch (1763-1839), un grand collectionneur, sa collection de peintures*, Tesi di Dottorato, Université de Paris I-Panthéon Sorbonne 2005.
- Dissard 1912      Paul Dissard, *Le Musée de Lyon*, Laurens, Paris 1912.
- Dragoni 2012      Patrizia Dragoni, *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.
- Durrieu 1894      Paul Durrieu, *Le Primitif italien du musée de Lisieux*, in 'La chronique des Arts et de la curiosité', 1894, 40, pp. 318-319.
- Dury 2013      Corentin Dury, *Les Peintures italiennes et hispaniques du Musée de Tessé (Le Mans). Catalogue raisonné et présentation historique*, voll. I-II, Ecole du Louvre, Paris 2013.
- Duval-Arnould 2010      Louis Duval-Arnould, *Le pergamene dell'Archivio Capitolare Lateranense*, Archivio Capitolare Lateranense, Città del Vaticano 2010.

- Edgell 1919 George Harold Edgell, *Umbrian painting. Fogg Art Museum. Collection of medieval and renaissance paintings*, Harvard University Press, Cambridge 1919.
- Edgell 1927 George Harold Edgell, *Umbrian painting. Fogg Art Museum. Collection of mediaeval and renaissance paintings*, Harvard University Press, Cambridge 1927.
- Egidi 1908-1914 Pietro Egidi, *Necrologi e libri affini della provincia romana*, Istituto Storico Italiano, voll. I-III, Roma 1908-1914.
- Eisenmann 1888 Oscar Eisenmann, *Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel*, L. Döll, Cassel 1888.
- Eisenmann 1899 Oskar Eisenmann, *Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel*, L. Döll, Cassel 1899.
- Ercolani 1988 Fausto Ercolani, *La cattedrale di San Clemente e il museo capitolare in Velletri*, Palombi, Roma 1988.
- Eroli 1898 Giovanni Eroli, *Descrizione delle chiese di Narni e suoi dintorni*, Tipografia Petrignani, Narni 1898.
- Eroli 1898 Giovanni Eroli, *Descrizione delle chiese di Narni e suoi dintorni*, Tipografia Petrignani, Narni 1898.
- Esposito 2013 Anna Esposito, *La Roma delle confraternite nell'età di Antoniazzzo*, in *Antoniazzzo Romano pictor urbis*, catalogo della mostra a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 1° novembre 2013-1° febbraio 2013, ma prolungata al 1° marzo), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 56-65.
- Everett 1907 Herbert Everett, *Antoniazzzo Romano*, in 'American Journal of Archaeology', XI, 1907, pp. 279-306.
- Fabriczy 1905 Cornelius von Fabriczy, *Die Fresken des Antoniazzzo Romano*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft' XXVIII, 1905, pp. 286-287.
- Fabriczy 1910 Cornelius Von Fabriczy, *Acquisti recenti di quadri italiani per la Galleria di Francoforte*, in 'Rassegna d'Arte', X, 1910, 5, p. 76.

- Faldi 1955                      Italo Faldi, *Museo Civico di Viterbo. Dipinti e sculture dal Medioevo al XVIII secolo*, Agnesotti, Viterbo 1955.
- Faldi 1970                      Italo Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1970.
- Falomir 1999                      *Guía. Pintura italiana del Renacimiento*, a cura di Miguel Falomir Faus, Organismo Autónomo del Prado, Aldeasa 1999.
- Federici 1930-32                      Vincenzo Federici, *Una sottoscrizione di Melozzo da Forlì?*, in 'Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria', 1930-32, pp. 405-408.
- Fernández-Alonso 1956                      Justo Fernández Alonso, *Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes*, in 'Anthologica Annua', 1956, 4, pp. 9-122.
- Fernández-Alonso 1958                      Justo Fernández Alonso, *Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI*, in 'Anthologica Annua, VI, 1958, pp. 9-122.
- Ffoulkes 1894                      Costanza Jocelyn Ffoulkes, *Le esposizioni d'arte italiana a Londra*, in 'Archivio storico dell'Arte', 1894, pp. 153-176.
- Filippini 1938                      Francesco Filippini, *Melozzo e gli Sforza*, in 'Melozzo da Forlì', III, gennaio 1938, 2, pp. 58-66; 2, 114-125.
- Fina 2004                      Maria Pia Fina, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo e la sua decorazione*, Grafiche Cellini, Avezzano 2004.
- Finocchi Gherzi 1994                      Lorenzo Finocchi Gherzi, *Bessarione e la basilica romana dei Santi XII Apostoli*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra a cura di Gianfranco Fiaccadori (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile-31 maggio 1994), Vivarium, Napoli 1994, pp. 129-136.
- Finocchi Gherzi 2011                      Lorenzo Finocchi Gherzi, *La basilica dei Santi Apostoli a Roma*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Artemide, Roma 2011.
- Floccia 1985                      Francesco Floccia, *Ancora un contributo, e un'ipotesi, per Antoniazio Romano*, in 'Storia dell'Arte', 1985, 53, pp. 15-21.

- Floriano 1914 Antonio C. Floriano, *Antoniazzi Romano. Un prerraffaelista pintando para españoles*, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid 1914.
- Fogolari 1902 Gino Fogolari, *Cristoforo Scacco da Verona pittore (a proposito di un trittico del Regio Museo di Napoli)*, in 'Le Gallerie Nazionali Italiane', V, 1902, pp. 186-207.
- Forastieri 1978 Bruno Forastieri, *L'Annunciazione di Antoniazzi Romano nella chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo*, in 'Alma Roma', XIX, 1978, 1-2, pp. 37-40
- Forastieri 1980 Bruno Forastieri, *La Madonna degli uditori di Rota di Antoniazzi Romano ed il suo vero committente*, in 'Alma Roma', XXI, 1980, 1-2, pp. 67-76.
- Forastieri 1984 Bruno Forastieri, *La Madonna del Latte di Antoniazzi nell'Oratorio dell'Annunziata*, in 'Alma Roma', XXV, 1984, 3-4, pp. 45-50.
- Forastieri 1991 Bruno Forastieri, *Un San Francesco tiburtino, Antoniazzi Romano e la committenza Colonna*, in 'Alma Roma', XXXII, 1991, 1-2, pp. 3-15.
- Forcella 1869-1884 Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma. Dal secolo XI fino ai giorni nostri*, voll. I-XIV, Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, Roma 1869-1884
- Fredericksen-Zeri 1972 Burton Fredericksen, Federico Zeri, *Census of pre-nineteenth century Italian paintings in North American public collections*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1972.
- Frenz 1986 Thomas Frenz, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance (1471-1527)*, Niemeyer, Tübingen 1986.
- Frinta 1998 Mojmír S. Frinta, *Shapes Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*, vol. I, Maxdorf, Prague 1998.
- Gabrielli 1907 Attilio Gabrielli, *Illustrazioni storico-artistiche di Velletri*, Stabilimento Tipografico Pio Stracca, Velletri 1907.

- Gabrielli 1918      Attilio Gabrielli, *La Cattedrale di Velletri nella storia e nell'arte. Notizie e documenti*, Stabilimento Tipografico "Pio Stracca", Velletri 1918.
- Galassi 1913      Giuseppe Galassi, *Appunti sulla scuola pittorica romana del Quattrocento*, in 'L'Arte', XV, 1913, pp. 107-111.
- Galassi Paluzzi 1925      Carlo Galassi Paluzzi, *Note sulla chiesina di Sant'Andrea in Vincis*, in 'Roma', III, 1925, pp. 529-538.
- Galassi Paluzzi 1928      Carlo Galassi Paluzzi, *Indice delle singole opere di pittura di un medesimo artista esistenti in Roma*, in 'Roma', VI, 1928, pp. 413-415.
- Galassi Paluzzi-Salerno 1966      Carlo Galassi Paluzzi, Luigi Salerno, *Indice delle pitture esistenti a Roma*, in 'Palatino', X, 1966, pp. 334-335.
- Gallego-Burín 1953      Antonio Gallego-Burín, *La Capilla Real de Granada*, Selecciones Gráficas, Madrid 1953.
- Gallego-Burín 1953<sup>b</sup>      Antonio Gallego-Burín, *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, in 'Boletín de la Sociedad Española de Excursiones', LVII, 1953, 1-4, pp. 9-116.
- Gardner von Teuffel 2001      Christa Gardner von Teuffel, *Light on the Cross: cardinal Pedro González de Mendoza and Antoniazzi Romano in Santa Croce in Gerusalemme, Rome*, in *Coming about... A festschrift for John Shearman*, volume a cura di Lars R. Jones e Louisa C. Matthew, Harvard University Art Museum, Mac Donald & Evans, Braintree, Massachusetts 2001, pp. 49-55.
- Garín-Ortiz de Taranco 1955      Felipe Maria Garín-Ortiz de Taranco, *Catalogo-guia del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Servicio de estudios artisticos, Valencia 1955.
- Garofano Venosta 1967      Salvatore Garofano Venosta, *Un dipinto su tavola di Antoniazzi Romano nel Duomo di Capua*, in *Il contributo dell'arcidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Sessa Aurunca, Marcianise, Caiazzo, Sant'Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), De Luca Editore, Roma 1967, pp. 323-326.

- Gasca Queirazza 1972 Giuliano Gasca Queirazza, *La Consolà-La Consolata: il titolo caratteristico della devozione alla Madonna in Torino*, in 'Studi piemontesi', I, 1972, 2, pp. 41-63.
- Gauvain 2014 Alexis Gauvain, *Una storia dalla Roma del Quattrocento. Quaderni di Ansuino di Anticoli, parroco in Roma e beneficiario vaticano (1468-1502)*, Edizioni Capitolo Vaticano, Città del Vaticano 2014.
- Gbelli 1888 Alberto Gibelli, *Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei SS. Andrea e Gregorio al Clivio di Scauro sul Monte Celio*, Roma 1888.
- Geiger 1986 Gail L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel. Renaissance Art in Rome*, Edwards Brothers, Ann Arbor, Michigan 1986.
- Gentner 1917 Paul J. Gentner, *Madonna and Child with Saint John*, in 'Bulletin of the Worcester Art Museum', 3, 1917, p. 28.
- Gerlini 1941 Elsa Gerlini, *Un dipinto antoniazzesco della chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani a Roma*, in 'Roma', XIX, 1941, pp. 414-416.
- Gerlini 1942 Elsa Gerlini, *Pitture quattrocentesche a roma: la Deposizione di Sant'Ambrogio alla Massima*, in 'Roma', XX, 1942, pp. 456-458.
- Gerlini 1949 Elsa Gerlini, *Gli affreschi di Antoniazzo nella chiesa della Consolazione di Roma*, in 'Bollettino d'Arte', XXXIV, 1949, 1, pp. 31-37.
- Gigli 2012 Laura Gigli, *Sulle vestigia di Domenico e Angelo Capranica. L'opera, la residenza e il collegio pauperum scholarium Sapientiae Firmanae*, Gangemi Editore, Roma 2012.
- Gill 1995 Meredith J. Gill, *Antoniazzo Romano and the recovery of Jerusalem in late fifteenth-century Rome*, in 'Storia dell'Arte', 1995, 83, pp. 28-47.
- Gimenez-Serrano 1846 José Gimenez-Serrano, *Manual del artista y del viajero en Granada*, Editor J. A. Linares, Granada 1846.

- Giovenale 1927      Giovan Battista Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, P. Sansaini Editore, Roma 1927.
- Gnoli 1908      Umberto Gnoli, *L'arte umbra alla mostra di Perugia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1908.
- Gnoli 1908<sup>b</sup>      Umberto Gnoli, *L'arte italiana in alcune gallerie francesi di provincia*, in 'Rassegna d'Arte', VIII, 1908, pp. 186-193.
- Gnoli 1910      Umberto Gnoli, *Un dipinto di Antoniazzi al Louvre*, in 'Rassegna d'Arte Umbra', I, 1910, 2, pp. 63-64.
- Gnoli 1910<sup>b</sup>      Umberto Gnoli, *Rieti: pitture sconosciute di Antoniazzi Romano*, in 'Rassegna d'Arte Umbra', I, 1910, 4, p. 134.
- Gnoli 1911      Umberto Gnoli, *La Quadreria Civica di Rieti*, in 'Bollettino d'Arte', V, 1911, 9, pp. 325-340.
- Gnoli 1913      Umberto Gnoli, *Un pittore romano del secolo XV, Antonio de Calvis*, in 'Bollettino d'Arte', VII, 1913, 3, pp. 107-111.
- Gnoli 1922-23      Umberto Gnoli, *Evangelista Aquili*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1922-23, 8, pp. 371-373.
- Gnoli-Zeri 1980      Umberto Gnoli, *Pittori e Miniatori nell'Umbria*, prefazione a cura di Federico Zeri, Ediclio, Foligno 1980.
- Golzio 1925      Vincenzo Golzio, *Il Palazzo Barberini e la sua galleria di pittura*, Casa Editrice Roma, Roma 1925ca.
- Golzio 1928      Vincenzo Golzio, *San Nicola in Carcere*, Libreria Fratelli Treves, Roma 1928.
- Golzio-Zander 1968      Vincenzo Golzio, Giuseppe Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Cappelli, Bologna 1968.
- Gómez-Moreno 1892      Manuel Gómez-Moreno, *Guia de Granada*, Imprenta de Indalecio Ventura, Granada 1892.
- Gómez-Moreno 1908      Manuel Gómez-Moreno, *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle a Grenade*, in 'Gazette de Beaux Arts', I, 1908, 40, pp. 289-314.



- Gori 1895 Fabio Gori, *Artisti romani a Rieti negli anni 1455, 1464 e 1511*, in 'Bollettino della Società Umbra di Storia Patria', I, 1895, pp. 601-606.
- Gottschewski 1904 Adolf Gottschewski, *Die Fresken Antoniazzo Romano in Sterbzimmer der Heil. Catarina von Siena zu Santa Maria sopra Minerva in Rom*, Heitz, Strassburg 1904.
- Gottschewski 1908 Adolf Gottschewski, *Un dipinto di Antoniazzo Romano*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1908, 4, pp. 151-155.
- Granata 1766 Francesco Granata, *Storia sacra della Chiesa Metropolitana di Capua*, Stamperia Simoniana, Napoli 1766.
- Grassi 1952 Luigi Grassi, *Pittura umbra del Quattrocento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952.
- Grigioni 1956 Carlo Grigioni, *Marco Palmezzano, pittore forlivese: nella vita, nelle opere, nell'arte*, Tipografia Lega, Faenza 1956.
- Griseri 1982 Andreina Griseri, *La Consolata a Torino, un santuario nella città*, in *Gli ex voto della Consolata. Storie di grazia e devozione nel santuario torinese*, catalogo a cura di Ugo Gherner, Luisa Marucco, Edoardo Zanone, (Torino, santuario della Consolata, dicembre 1982-gennaio 1983), Provincia di Torino, Torino 1982, pp. 17-22.
- Griseri 1982<sup>b</sup> Andreina Griseri, *Tradizione e realtà storica: una nuova ipotesi per l'immagine della Consolata*, in *Gli ex voto della Consolata. Storie di grazia e devozione nel santuario torinese*, catalogo a cura di Ugo Gherner, Luisa Marucco, Edoardo Zanone, (Torino, santuario della Consolata, dicembre 1982-gennaio 1983), Provincia di Torino, Torino 1982, pp. 23-29
- Griseri 1996 Andreina Griseri, *La Consolata e il suo quadro. Una conferma per la nuova attribuzione: Antoniazzo Romano negli anni del cardinal Della Rovere*, in 'Studi piemontesi', XXV, 1996, 1, pp. 5-11.

- Griseri 2005 Andreina Griseri, *Arti e mestieri. La civiltà della preghiera*, in *La Consolata. Arti e mestieri. La civiltà della preghiera*, volume a cura di Andreina Griseri, Franco Peradotto, Umberto Allemandi, Torino 2005, pp. 15-36.
- Gualdi 2009 Fausta Gualdi, *Pintoricchio e collaboratori nelle cappelle della navata destra*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, volume I, testo a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Maria Richiello, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, Roma 2009, pp. 257-294.
- Gualdi Sabatini 1984 Fausta Gualdi Sabatini, *Giovanni di Pietro detto lo Spagna*, voll. I-II, Spoleto 1984.
- Guardabassi 1872 Mariano Guardabassi, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Tipo-litografia di G. Boncompagni e C., Perugia 1872.
- Guarino 2004 Sergio Guarino, *Rinascimento a Roma. La pittura da Gentile da Fabriano al Giudizio di Michelangelo*, Federico Motta Editore, Milano 2004.
- Guerrieri Borsoi 2004 Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *La decorazione seicentesca di Santa Maria Porta Paradisi*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dall'Arco*, Skira Editore, Milano 2004, pp. 197-207.
- Guida della Pinacoteca Vaticana* 1933 *Guida della Pinacoteca Vaticana*, Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano 1933.
- Haas 1981 Claudia Haas, *A proposito degli affreschi nella cappella funeraria del cardinale Bessarione ai Santi Apostoli di Roma*, in 'Ricerche di Storia dell'Arte', 1981, 13-14, pp. 131-138.
- Halcón-Herrera-Recio 2009 Fátima Halcón, Francisco Herrera, Álvaro Recio, *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Pinelo Talleres Gráficos, Sevilla 2009.
- Hautecoeur 1926 Louis Hautecoeur, *Catalogue des Peintures exposées dans le Galeries. Louvre*, voll. I-III, Paris 1926.

- Hautecoeur-Brière-Demonts 1926 *Catalogue des peintures exposées dans le galeries. Louvre*, a cura di Louis Hautecoeur, Gaston Brière, Louis Demonts, voll. I-III, Edition des Musées Nationaux, Paris 1922-26.
- Heaton 1922 Raimond Henniker-Heaton, *Worcester Art Museum. Catalogue of paintings and drawings*, Worcester Art Museum, Worcester 1922.
- Hedberg 1980 Gregory Hedberg, *Antoniazzi Romano and his school*, Tesi di PhD, New York University, 1980.
- Heideman 1982 Johanna Heideman, *The Cinquecento chapel decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, Amsterdam, 1982.
- Heil 1930 Walter Heil, *Catalogue of painting in the permanent collection of the Detroit Institute of Arts of the city of Detroit*, Detroit Institute of Arts, Detroit 1930.
- Heinemann 1958 Rudolf Heinemann, *Sammlung Schloss Roboncz. Katalog*, Mazzucconi, Lugano 1958.
- Hendy 1932 Philip Hendy, *Antoniazzi Romano: a group of paintings, 1475-85*, in 'Art in America', XXI, 1932, 1, pp. 3-14.
- Heredia-Moreno 2005 María Del Carmen Heredia Moreno, *Dibujos de Alonso Berruguete, Julio de Aquilis y Andrés de Melgar en la Fundación Lázaro Galdiano*, in 'Goya', 2005, 306, pp. 132-144.
- Hermanin 1902 Federico Hermanin, *Un trittico di Antoniazzi Romano in San Francesco a Subiaco*, in 'Bullettino della Società Filologica Romana', III, 1902, pp. 57-59.
- Howe 1982-83 Eunice Howe, *The miraculous Madonna in fifteenth-century roman painting*, in 'Explorations in Renaissance Culture', VIII-IX, 1982-83, pp. 1-21.
- Howe 1984 Eunice D. Howe, *Antoniazzi Romano, the 'Golden Legend' and a Madonna of Santa Maria Maggiore*, in 'The Burlington Magazine', CXXVI, 1984, 970-981, pp. 417-419.
- Huelsen 1924 Christian Huelsen, *Die Kirchen des Heiligen Caesarius in Rom*, in *Miscellanea Francesco Ehrle. Vol. II. Per la storia di Roma*, Tipografia del Senato, Roma 1924.

- Huelsen 1927 Christian Huelsen, *Le chiese di Roma*, Olschki, Firenze 1927.
- Huetter-Lavagnino 1957 Luigi Huetter, Emilio Lavagnino, *Sant'Onofrio al Gianicolo*, Marietti, Roma 1957.
- Iannelli 1873 Gabriele Iannelli, in 'Commissione Conservatrice dei Monumenti e Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro', Verbale della Tornata del 7 maggio 1873. Anno IV, 1873, pp. 46-51.
- Iglesias y conventos de Sevilla* 2007 *Iglesias y conventos de Sevilla*, volume V, a cura di Enrique F. Pareja-López, Ediciones Tartessos, Sevilla 2007.
- Incisa della Rocchetta 1927 Giovanni Incisa della Rocchetta, *Inventario dell'Archivio della Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 1927.
- Istorica relazione* 1781 *Istorica relazione del mirabile scuoprimento seguito nell'anno 1530 della miracolosa immagine di Maria Santissima detta della Purità, in Borgo custodita dal venerabile Collegio dei reverendi Cappellani Caudatarj degli eminentissimi signori cardinali*, Antonio Fulgoni, Roma 1781.
- Iuozzo 2009 Carmine Iuozzo, *La soppressione "italiana" dopo il 1873. Il patrimonio di Santa Maria del Prato tra devoluzioni, dispersioni, riuso*, in *Santa Maria del Prato in Campagnano. Mille anni di storia*, a cura di Lanfranco Mazzotti e Mario Sciarra, Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 167-262.
- Jackson 1912 Margaret T. Jackson, *Affreschi inediti a Tagliacozzo*, in 'L'Arte', 1912, XV, 5, pp. 371-384.
- Jacobsen 1906 Emil Jacobsen, *Neue Werke von Antoniazzo Romano*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', XXIX, 1906, pp. 104-107.
- Jannuccelli 1856 Gregorio Jannuccelli, *Memorie di Subiaco e la sua badia*, Fassicomo, Genova 1856.
- Justi 1890 Carl Justi, *Aus der Capilla Real zu Granada*, in 'Zeitschrift für christliche Kunst', III, 1890, pp. 203-204, 209-210.

- Kaftal 1948 George Kaftal, *Three scenes from the Legend of Santa Francesca Romana*, in 'The Journal of the Walters Art Gallery', XI, 1948, pp. 51-61, 86.
- Kaftal 1965 George Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of painting*, Sansoni, Firenze 1965
- Kecks 2000 Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Deutscher Kunstverlag, München Berlin 2000.
- Kelly 1991 Cathie C. Kelly, *Carlo Rainaldi, Nicola Michetti, and the patronage of cardinal Giuseppe Sacripante*, in 'Journal of Architectural Historians', L, 1991, 1, pp. 57-67.
- Kent 1979 Frank Kent, *Crocker Art Gallery. Catalogue of collection*, Sacramento 1964.
- La Bella 2003 Carlo La Bella, *San Saba*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Palombi Editori, Roma 2003.
- La Bella 2013 Carlo La Bella, *Incontri di Antoniazzi Romano con la scultura*, in *Antoniazzi Romano pictor urbis*, catalogo della mostra a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 1° novembre 2013-1 febbraio 2013, ma prolungata al 1° marzo), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 48-55.
- La Madonna del Buon Consiglio* 1999 *La Madonna del Buon Consiglio di Genazzano*, volume a cura di Franca Fedeli Bernardini, Gangemi Editore, Roma 1999.
- La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* 2013 *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, volume a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.
- Laclotte-Mognetti 1976 Michel Laclotte, Élisabeth Mognetti, *Avignon-Musée du Petit Palais. Peinture Italienne*, Éditions des Musées Nationaux-Palais du Louvre, Paris 1976.
- Lanciani 1902 Rodolfo Lanciani, *Notes from Rome*, in 'The Athenaeum', 1902, 3890, pp. 632-633.

- Lange 1885 Konrad Lange, *Zu Perugino's Jugendentwicklungen*, in *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4 Mai 1885 für Anton Springer*, Leipzig 1885, pp. 85-102.
- Lanzi 1795-96 Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia. Tomo II, parte II. Ove si descrivono altre scuole della Italia superiore, la Bolognese, la Ferrarese, e quelle di Genova e del Piemonte*, Remondini, Venezia 1795-1796.
- Laracca 1967 Italo Mario Laracca, *La chiesa di San Martino e i Padri Somaschi a Velletri*, Tipografia Mario Scopel, Roma 1967.
- Laudi-Forastieri 1978 Alberto Laudi, Bruno Forastieri, *La "Casa Santa" in via dei Cappellari e Antoniazzi Romano*, in 'Alma Roma, XIX, 1978, 3-4, pp. 38-43.
- Lauer 1911 Philippe Lauer, *Le Palais de Latran*, Ernest Leroux Éditeur, Paris 1911.
- Lavagnino 1930 Emilio Lavagnino, *San Pietro in Montorio*, Danesi Editore, Roma 1930.
- Lecaldano 1963 *I grandi maestri della pittura italiana del Quattrocento*, a cura di Paolo Lecaldano, voll. I-II, Rizzoli Editore, Milano 1963.
- Legenda Aurea 1850 Jacobus a Voragine, *Legenda aurea, vulgo Historia Lombardica dicta*, testo a cura di Theodor Graesse, Libreriae Arnoldianae, Lipsia 1850.
- Leggio 1993 Tersilio Leggio, *Il Museo Civico di Rieti*, Comune di Rieti, Rieti 1993.
- Lenglart 1893 Jules Lenglart, *Catalogue des tableaux du Musée de Lille*, Lefebvre-Ducrocq, Lille 1893.
- Levi 1988 Donata Levi, *Cavalcaselle*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1988.
- Levi 1993 Donata Levi, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca, Matteo Panzeri (Bergamo, 4-7 giugno 1987), Lubrina Editore, Bergamo 1993, pp. 133-148.

- Levi d'Ancona 1977 Mirella Levi d'Ancona, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in italian painting*, Olschki, Firenze 1977.
- Lienhard 1980 Joseph T. Lienhard in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, vol. VI, Edizioni Paoline, Roma 1980
- Lightbown 1977 Ronald Lightbown, *Antonio de Calvis and Antoniazzi Romano*, in 'Antologia di Belle Arti', I, 1977, 4, pp. 329-332.
- Lollini 1991 Fabrizio Lollini, *La cappella di Bessarione ai Santi Apostoli: una riconsiderazione*, in 'Arte Cristiana', LXXIX, 1991, 742, pp. 7-22.
- Longhi 1921 Roberto Longhi, *Recensione al Catalogo Fogg*, in 'L'Arte', XXIV, 1921, p. 43.
- Longhi 1926 Andrea Ronchi (=Roberto Longhi), *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in 'Vita Artistica', I, 1926, pp. 109-114, riedito in *Opere complete di Roberto Longhi. Saggi e ricerche 1925-1928*, vol. II, tomo I, Sansoni, Firenze 1967, pp. 53-61.
- Longhi 1927 Roberto Longhi, *In favore di Antoniazzi Romano*, in 'Vita Artistica', II, 1927, 11-12, pp. 226-233, riedito in *Opere complete di Roberto Longhi. Saggi e ricerche 1925-28*, Vol. II, tomo I, Sansoni Editore, Firenze 1967, pp. 245-256.
- Longhi 1934 Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Le Edizioni d'Italia, Roma 1934, riedito in *Opere complete di Roberto Longhi. Officina Ferrarese. Ampliamenti del 1940. Nuovi ampliamenti 1940-55*, vol. V, Sansoni, Firenze 1975.
- Lop-Otín 2002 María José Lop Otín, *El Cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV: aspectos institucionales y sociológicos*, Tesi di Dottorato, Università Complutense di Madrid 2002.
- Lop-Otín 2005 María José Lop Otín, *Un grupo de poder afines de la Edad Media: los canónigos de la catedral de Toledo*, in 'Anuario de estudios medievales', 2005, 35, parte II, pp. 635-669.
- Loreti 1992 Eugenio Loreti, *S. Maria delle Grazie in Zagarolo*, in 'Lunario Romano', 1992, XXI, pp. 297-309.

- Loreti 2004                      Eugenio Loreti, *Santa Maria delle Grazie*, Tipografia Normograph, Roma 2004.
- Lucherini 2009                Vinni Lucherini, *Gervasio di Tilbury, Giraldo di Barri e il Salvatore lateranense: una nuova proposta interpretativa sulla funzione delle teste tagliate*, in 'RolSa. Rivista on line di Storia dell'arte', 1, 2009, pp. 7-32.
- Lupattelli 1885                Angelo Lupattelli, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca Vannucci esistente nel piano superiore del Palazzo Municipale*, Tipografia Bertelli, Perugia 1885.
- Luzi 1866                        Lodovico Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, Le Monnier, Firenze 1866.
- Luzietti 2011-12                Marilena Luzietti, *Culto e rappresentazioni della Croce nell'età della Controriforma. Itinerario nei territori dello Stato Pontificio*, tesi di Dottorato, Università Sapienza di Roma, 2011-12.
- Madonna della Sanità* 1868    *Cenni storici della Madonna della Sanità di San Lorenzo in Lucina*, Tipografia Tiberina, Roma 1868.
- Male 1899                      Emil Male, *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, Leroux, Paris 1899.
- Malvasia 1665                Bonaventura Malvasia, *Compendio historico della venerabile basilica dei Santi Apostoli*, Ignatio Lazari, Roma 1665.
- Mancini-Marucchi-Salerno 1956-57                      Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, testo a cura di Adriana Marucchi, commento di Luigi Salerno, vol. I e II, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-57.
- Marcelli 1996                Fabio Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la Liberalitas Principi*, in Francesca Baldelli, Monica Castrichini, Aldo Cicinelli, Stefano Felicetti, Corrado Fratini, Fabio Marcelli, Emilio Lucci, Claudio Strinati, Giusy Testa, Vitaliano Tiberia, *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale tra '300 e '500*, Ediart, Todi 1996, pp. 11-86



- Marcelli 2009 Fabio Marcelli, *Piermatteo lavora tantissimo*, in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento in Umbria meridionale*, catalogo della mostra a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini (Terni, CAOS, Amelia, Museo Archeologico e Pinacoteca, 12 dicembre 2009-2 maggio 2010), pp. 37-56.
- Marette 1961 Jacqueline Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XIIe au XIV siècle*, Picard, Paris 1961.
- Margozzi 1983 Mariastella Margozzi, *Un affresco antoniazzesco nella chiesa di Sant'Antonio a Montecelio*, in 'Storia dell'Arte', 1983, 48, pp. 70-74.
- Mariani 1929 Valerio Mariani, *Un dipinto di Antoniazzo Romano nella chiesa di San Nicola in Carcere*, in *San Nicola. Ricordo dell'VIII centenario della riedificazione della basilica romana di San Nicola in Carcere*, 1929, pp. 35-37.
- Marocco 1835 Giuseppe Marocco, *Monumenti dello Stato Pontificio e relazione topografica di ogni paese. Lazio e sue memorie*, tomo VII, Tipografia Boulzaler, Roma 1835.
- Martelli 2013 Cecilia Martelli, *Bartolomeo della Gatta. Pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Centro Di, Firenze 2013.
- Martin-O'Reilly 1994 *The Irish Augustinians in Rome, 1656-1994, and Irish Augustinian missions throughout the world*, volume a cura di Francis Xavier Martin, Clare O'Reilly, St. Patrick's College, Dublin-Roma 1994.
- Martinelli 1653 Fioravante Martinelli, *Roma ex ethnica sacra*, Ignatii de Lazaris, 1653
- Martini 1883 Angelo Martini, *Manuale di metrologia*, Loescher, Torino 1883.
- Martinucci 1854 Filippo Martinucci, *Intorno alle riparazioni eseguite sull'altare papale lateranense e suo tabernacolo*, Roma 1854.
- Mason Perkins 1905 Federico Mason Perkins, *Pitture italiane nel Fogg Museum di Cambridge*, in 'Rassegna d'Arte', V, 1905, pp. 65-69.

- Mason Perkins 1905<sup>b</sup> Federico Mason Perkins, *Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia*, in 'Rassegna d'Arte', V, 1905, pp. 113-121 e 129-135.
- Mason Perkins 1907 Federico Mason Perkins, *La pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia*, in Rassegna d'Arte, VII, 1907, 5-6, pp. 97-120.
- Mason Perkins 1910 Federico Mason Perkins, *Dipinti italiani nelle raccolte americane*, in 'L'Arte', XIII, 1910, pp. 99-100.
- Mason Perkins 1911 Federico Mason Perkins, *Tre dipinti di Antoniazzi Romano*, in 'Rassegna d'Arte Umbra', II, 1911, pp. 36-38.
- Mason Perkins 1911<sup>b</sup> Federico Mason Perkins, *Dipinti italiani nella raccolta Platt*, in 'Rassegna d'Arte', XI, 1911, pp. 1-6
- Massimiani 2007 Umberto Massimiani, *Il santuario di Santa Maria delle Grazie in Ponticelli Sabino*, in 'Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia', 2007, VIII, pp. 134-137.
- Massimo 1836 Vittorio Massimo, *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Tipografia Salviucci, Roma 1836.
- Matris 1998 Paola Matris, *La Cattedrale di Narni dal XV secolo all'epoca barocca*, in *San Giovenale, la cattedrale di Narni nella storia e nell'arte*, Atti del convegno, 1998.
- Matthiae 1955 Guglielmo Matthiae, *San Cesareo "de Appia"*, Tipografia artistica editrice, Roma 1955.
- Mazzalupi 2008 Matteo Mazzalupi, *Ancona alla metà del Quattrocento: Piero della Francesca, Giorgio da Sebenico, Antonio da Firenze*, in Andrea De Marchi, Matteo Mazzalupi, Alessandro Delpriori, *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Edizioni Motta, Milano 2008, pp. 224-245
- Mazzalupi 2014 Matteo Mazzalupi, *Novità sui viaggi dei pittori camerinesi, tra Padova e Roma*, in 'Nuovi Studi', XIX, 2014, pp. 5-18.
- Mazzatinti 1884 Giuseppe Mazzatinti, *I manoscritti della Biblioteca Vescovile di Nocera*, in 'Archivio storico per le Marche e l'Umbria', I, 1884, pp. 552-556.

- Melli 2006 Lorenza Melli, *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinet di Dresda*, Centro di, Firenze 2006.
- Mellini-Rausa-Terzulli 2009 Benedetto Mellini, *Saggio della Roma descritto da Benedetto Millino. Piazza e Chiesa del Popolo*, trascrizione a cura di Fiorenza Rausa e Giovanna Terzulli, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, vol. II, testo a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Maria Richiello, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, Roma 2009, pp. 749-822.
- Milani 2013 Giuliano Milani, *Tre committenti per Santa Francesca. Le fonti del ciclo della chiesa vecchia di Tor de' Specchi (1468)*, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 19-21 novembre 2009), volume a cura di Alessandra Bartolomei Romagnoli, Giorgio Picasso, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013, pp. 525-549.
- Millino 1666 Benedetto Millino, *Dell'oratorio di San Lorenzo nel Laterano, hoggi detto Sancta Sanctorum. Discorso di Benedetto Millino alla Santità di nostro signore Alessandro VII*, Roma 1666.
- Minardi 1998 Mauro Minardi, *Benozzo Gozzoli giovane e gli studi recenti*, in 'Arte Cristiana', LXXXVI, 1998, pp. 237-240
- Modigliani 1994 Anna Modigliani, *I Porcari*, RR Inedita 10, Roma 1994.
- Modigliani 2008 Anna Modigliani, *Mercati, botteghe e spazi di commercio a Roma tra Medioevo e Età Moderna*, Roma nel Rinascimento, Roma 2008.
- Modigliani-Parlato-Piacentini 1999 Anna Modigliani, Enrico Parlato, Paola Piacentini, *Due Rome?*, in 'Roma nel Rinascimento', 1999, pp. 29-47.
- Molajoli-Rotondi-Serra 1936 Bruno Molajoli, Pasquale Rotondi, Luigi Serra, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Vol. VIII, provincie di Ancona e Ascoli Piceno*, Libreria dello Stato, Roma 1936.
- Molénat 1997 Jean-Pierre Molénat, *Campagnes et monts de Tolède du XIIe au XVe siècle*, Collection de la Casa de Velázquez num. 63, Lerko Print, Madrid 1997.

- Monferini 1962 Augusta Monferini, *Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano*, in 'Commentari', XIII, 1962, 3-4, pp. 182-218.
- Morassi 1932 Antonio Morassi, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Libreria dello Stato, Roma 1932.
- Moretti 1973 G. B. Cavalcaselle. *Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra a cura di Lino Moretti (Venezia, San Giorgio Maggiore; Verona, Museo di Castelvecchio), Neri Pozza Editore, Vicenza 1973.
- Moroni 1840-1861 Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Tipografia Emiliana, voll. I-CIII, Venezia 1840-1861.
- Morris Mcomber 1997 Christina Morris Mcomber, *Recovering female agency: Roman patronage and the Dominican convent of SS. Domenico e Sisto*, Tesi di PhD, University of Iowa 1997.
- Mortari 1959 Luisa Mortari, *Il museo capitolare della Cattedrale di Velletri*, De Luca, Roma 1959.
- Mortari 1961 Luisa Mortari, *Aquili e Aquili Antonio detto Antoniazzo Romano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1961, pp. 659-660.
- Mortari 1964 Luisa Mortari, *Una tavola di Antoniazzo Romano a San Paolo*, in 'Paragone', XV, 1964, 173, pp. 41-45.
- Mortari 1974 Luisa Mortari, *La Madonna Avvocata di Santa Maria in Campo Marzio*, in 'Studi Romani', XXII, 1974, 3, pp. 289-297.
- Mortier 1904 Antonio Mortier, *Santa Maria della Quercia*, R. Bemporad e figlio, Firenze 1904.
- Moschini 1929 *Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, catalogo a cura di Vittorio Moschini, Venezia 1929.
- Moschini Marconi 1992 *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia*, guida a cura di Sandra Moschini Marconi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992.
- Mulazzani 1988 Germano Mulazzani, *L'abbazia delle Tre Fontane*, Tranchida Editori, Milano 1988.

- Muñoz 1911 Antonio Muñoz, *Reliquie artistiche della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica*, in 'Bollettino d'Arte', V, 1911, 5, pp. 161-182
- Müntz 1875 Eugène Müntz, *Les peintures de Melozzo de Forlì et de ses contemporains à la Bibliothèque du Vatican d'après le registres de Platina*, in 'Gazette des Beaux Arts', XII, 1875, 4, pp. 369-374.
- Müntz 1878 Eugène Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVI siècle. Martin V, Pie II (1417-1464)*, parte I, E. Thorin, Paris 1878.
- Müntz 1879 Eugène Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVI siècle. Paul II (1464-1471)*, parte II, E. Thorin, Paris 1879.
- Müntz 1882 Eugène Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVI siècle. Recueil de documents inédits. Sixte IV (1471-1484)*, parte III, Ernest Thorin Éditeur, Paris 1882.
- Müntz 1898 Eugène Müntz, *Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)*, Ernest Leroux Editeur, Paris 1898.
- Natale 1982 Mauro Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Electa, Milano 1982.
- Navarrete-Prieto 2005 Benito Navarrete Prieto, *Pintura y pintores en la Catedral*, in *El libro de la Catedral de Granada*, a cura di Lázaro Gila Medina, voll. I-II, Sancta Ecclesia Metropolitana Granatensis, Imprenta Comercial, Motril 2005, pp. 315-374.
- Negri Arnoldi 1964 Francesco Negri Arnoldi, *Madonne giovanili di Antoniazzo Romano*, in 'Commentari', 1964, 3-4, pp. 202-212.
- Negri Arnoldi 1965 Francesco Negri Arnoldi, *Maturità di Antoniazzo*, in 'Commentari', 1965, 3-4, pp. 225-244.
- Negri Arnoldi 1970 Francesco Negri Arnoldi, *Scultura italiana al Victoria and Albert Museum. II*, in 'Commentari', XXI, 1970, 2, pp. 201-218.

- Nessi-Scarpellini 1972      Silvestro Nessi, Pietro Scarpellini, *La chiesa-museo di San Francesco in Montefalco*, Edizioni dell'Ente Rocca di Spoleto, Spoleto 1972.
- Nibby 1838-1841      Antonio Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, voll. I-IV, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1838-1841.
- Nicola 1982      Gian Luigi Nicola, *Il restauro del quadro della Consolata*, in *Gli ex voto della Consolata. Storie di grazia e devozione nel santuario torinese*, catalogo a cura di Ugo Gherner, Luisa Marucco, Edoardo Zanone, (Torino, Santuario della Consolata, dicembre 1982-gennaio 1983), Provincia di Torino, Torino 1982, pp. 27-29.
- Noehles 1973      Gisela Noehles, *Antoniazzi Romano. Studien zur Quattrocentmalerei in Rom*, Tesi di PhD, Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 1973.
- Odescalchi 1837      Pietro Odescalchi, *De' nuovi lavori eseguiti nella diaconia de' SS. Vito e Modesto*, Pietro Aureli, Roma 1837.
- Oertel 1961      Robert Oertel, *Frühe italienische Renaissance in Altenburg*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1961.
- Okkonen 1910      Onni Okkonen, *Melozzi da Forlì und seine Schule*, Helsinki 1910.
- Okkonen 1910<sup>b</sup>      Onni Okkonen, *Note su Antoniazzi Romano e sulla scuola pittorica romana del '400*, in 'L'arte', XIII, 1910, pp. 51-53.
- Olivieri Giordani 1785      Annibale degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie di Alessandro Sforza signore di Pesaro*, Pesaro 1785.
- Olsen 1961      Harald Olsen, *Italian paintings and sculpture in Denmark*, Erasmus, Amsterdam 1961.
- Ontini 1952      Bianca Rosa Ontini, *La chiesa di San Domenico in Roma*, Edizioni Cateriniane, Roma 1952.
- Orihuela 1991      Mercedes Orihuela, *Museo del Prado, inventario general de pinturas. El Museo de la Trinidad*, vol. II, Espasa Calpe, Madrid 1991.

- Ortolani 1969 Sergio Ortolani, *Santa Croce in Gerusalemme*, Marietti, Roma 1969.
- Pacifici 1922 Vincenzo Pacifici, *L'archivio tiburtino di San Giovanni Evangelista*, in *Studi e fonti per la storia della regione tiburtina*, Tivoli 1922.
- Pacifici 1931-32 Vincenzo Pacifici, *Un ciclo di affreschi di Melozzo da Forlì*, in 'Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte', XIII-XIV, 1931-32, pp. 161-181.
- Pacifici 1933-34 Vincenzo Pacifici, *La sigla di Melozzo e il ritratto di Sisto IV negli affreschi di San Giovanni*, in 'Atti e Memorie della Società tiburtina di storia e d'arte', XIII-XIV, 1933-34, pp. 293-294.
- Padoa Rizzo 1992 Anna Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli. Catalogo completo*, Cantini, Firenze 1992.
- Pagano 1990 Sergio Pagano, *L'archivio dell'Arciconfraternita del Gonfalone*, Collectanea archivi vaticani 26, Città del Vaticano 1990.
- Pallucchini 1938 Rodolfo Pallucchini, *Melozzo da Forlì*, in 'Emporium', LXXXVII, 1938, 519, pp. 115-130
- Palmegiani 1932 Francesco Palmegiani, *Rieti e la regione sabina*, Edizione della rivista 'Latina Gens', Roma 1932.
- Palomero-Páramo 1983 Jesús M. Palomero-Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: analisis y evolucion (1560-1629)*, Artes Gráficas Padura, Sevilla 1983.
- Panciroli 1600 Ottavio Panciroli, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Luigi Zannetti, Roma 1600.
- Panepuccia 1999 Cesare Panepuccia, *Il Santuario della Madonna del Buon Consiglio in Genazzano. Storia, architettura ed opere artistiche*, in *La Madonna del Buon Consiglio di Genazzano*, volume a cura di Franca Fedeli Bernardini, Gangemi Editore, Roma 1999, pp. 17-48.
- Panvinio 1570 Onofrio Panvinio, *Le sette chiese romane*, traduzione di Marco Antonio Lanfranchi, Heredi di Antonio Blado, Roma 1570.

- Paolucci 1968 Antonio Paolucci, *Un trittichetto giovanile di Antoniazzo*, in 'Paragone', XIX, 1968, 217, pp. 55-57.
- Paolucci 1992 Antonio Paolucci, *Antoniazzo Romano*, Cantini Editore, Firenze 1992.
- Passavant 1830-1858 Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, voll. I-IV, F. A. Brockhaus, Leipzig 1839-1858.
- Pedrocchi 2013 Anna Maria Pedrocchi, *Michelangelo, Fiammetta ed il vescovo di Crotone. Tre personaggi per una cappella in Sant'Agostino a Roma*, in 'Studi di Storia dell'Arte', XXIV, 2013, pp. 71-82.
- Peraldi-Novellini 1880 François Peraldi, Paul Novellini, *Musée d'Ajaccio. Catalogue des tableaux et des statues*, Ajaccio 1880.
- Peraldi-Novellini 1892 François Peraldi, Paul Novellini, *Musée d'Ajaccio. Catalogue des tableaux et des statues*, Ajaccio 1892.
- Perazzone 2002 Roberta Perazzone, *Dal Museo Archeologico alla Pinacoteca*, in Giorgio Filippi, Roberta Perazzone, Enzo Borsellino, *Documenti per la storia del Museo di San Paolo fuori le Mura*, in 'Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie', 22, 2002, pp. 137-211.
- Perdrizet-Jean 1907 Paul Perdrizet René Jean, *La Galleria Campana et les Musées Français*, Feret et Fils Libraire-éditeur, Bordeaux 1907.
- Pereda 2004 Felipe Pereda, *Palladia: antigua y nuevas imágenes de la cruzada andaluza*, in *Los Reyes Católicos y Granada*, catalogo della mostra a cura di Rosario González Martínez e Lucía Vallejo (Granada, Hospital Real, 27 novembre 2004-20 gennaio 2005), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid 2004, pp. 201-212.
- Pereda 2007 Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia*, Marcial Pons Historia, Madrid 2007.



- Pereda 2009 Felipe Pereda, *Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme*, in *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, a cura di Frédérique Lemerle, Yves Pauwels e Gennaro Toscano, Villeneuve d'Ascq, IRHiS- Institut de Recherches Historiques du Septentrion (*Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest*, 40), 2009. URL : <http://heno.revues.org/233> (ultimo accesso 29 gennaio 2015).
- Perugia 1983 *Pittura in Umbria tra il 1480 ed il 1540. Premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello*, catalogo a cura di Francesco Federico Mancini e Pietro Scarpellini, Electa, Milano 1983.
- Pesiri 2014 Giovanni Pesiri, *Caetani, arte e artisti nel Quattrocento in Terra di Lavoro: scavi documentali su Antoniazzo Romano e Cristoforo Scacco*, in *Fondi e la committenza Caetani nel Rinascimento*, atti della Giornata di Studi a cura di Alessandra Acconci (Fondi, Palazzo Caetani, 24 maggio 2012), De Luca Editori d'Arte, Roma 2014, pp. 99-110.
- Petrocchi 2011 Stefano Petrocchi, *Recensione a Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, in 'Roma nel Rinascimento', XXVIII, 2011, pp. 208-213.
- Petrocchi 2013 Stefano Petrocchi, *Roma 1430-1460. Pittura romana prima di Antoniazzo*, in *Antoniazzo Romano Pictor Urbis*, catalogo della mostra a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 1° novembre 2013-1° febbraio 2013, ma prolungata al 1° marzo), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 12-19.
- Petrocchi-D'Achille 2004 Stefano Petrocchi, Paolo D'Achille, *Limes linguistico e limes artistico nella Roma del Rinascimento*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, atti del III Convegno ASLI a cura di Vittorio Casale e Paolo d'Achille, (Roma, 30-31 maggio 2002), pp. 99-137.

- Pettenati 1985 Silvana Pettenati, *La biblioteca del cardinale Domenico della Rovere: i codici miniati di Torino*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, vol. 2, Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona, 24-26 settembre 1982), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1985, pp. 41-106.
- Piazza 1679 Carlo Bartolomeo Piazza, *Opere pie di Roma descritte secondo lo stato presente e dedicate alla santità di nostro signore Innocenzo XI*, Giovanni Battista Bussotti, Roma 1679.
- Piazza 1703 Carlo Bartolomeo Piazza, *La gerarchia cardinalizia*, Stamperia del Bernabò, Roma 1703.
- Picchiarelli 2006 Veruska Picchiarelli, *L'eredità di Pierantonio: Bernardino Mezzastris e la pittura di primo Cinquecento a Foligno*, in *Pierantonio Mezzastris. Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, volume a cura di Giordana Benazzi ed Elvio Lunghi, Edizioni Orfini Numeister, Foligno 2006, pp. 239-251.
- Pierantonio Mezzastris 2006 *Pierantonio Mezzastris. Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, volume a cura di Giordana Benazzi, Elvio Lunghi, Edizioni Orfini Numeister, Foligno 2006.
- Piermatteo d'Amelia 1997 *Piermatteo d'Amelia e la Liberalitas Principis*, in Francesca Baldelli, Monica Castrichini, Aldo Cicinelli, Stefano Felicetti, Corrado Fratini, Fabio Marcelli, Emilio Lucci, Claudio Strinati, Giusy Testa, Vitaliano Tiberia, *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale tra '300 e '500*, Ediart, Todi 1997.
- Pietrangeli 1971 Carlo Pietrangeli, *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*, Cappelli Editore, Roma 1971.
- Pinacoteca Comunale di Fermo 2012 *Pinacoteca Comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, catalogo a cura di Francesca Coltrinari e Patrizia Dragoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.
- Pinelli 1986 Antonio Pinelli, *Pittura del Quattrocento a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, volume a cura di Federico Zeri, Electa, Milano 1986, pp. 374-393.

- Pinelli 2000 *La basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di Antonio Pinelli, voll. I-IV, Franco Cosimo Panini, Modena 2000.
- Pingarrón-Esaín 2005 Fernando Pingarrón-Esaín, *Derribos, ventas y destinos de conventos suprimidos de la ciudad de Valencia y de los enajenados entre los años 1837 y 1839*, in 'Ars Longa', 2005, 6, pp. 271-301
- Pita-Andrade 1978 José Manuel Pita-Andrade, *Capilla Real y Catedral de Granada*, Editorial Everest, 1978.
- Pita-Andrade 1994 José Manuel Pita-Andrade, *Adenda*, in *El libro de la Capilla Real*, volume a cura di José Manuel Pita-Andrade, Ediciones Miguel-Sánchez, Granada 1994, pp. 285-298.
- Pita-Andrade 2006 José Manuel Pita-Andrade, *Pinturas y pintores de Isabel la Católica*, in *Isabel la Católica y el Arte*, volume a cura di Carmen Manso-Porto, Taravilla, Madrid 2006, pp. 13-71.
- Placidi 1986 Susanna Placidi, *S. Maria in Porta Paradisi, forma, funzione e materiali della costruzione cinquecentesca*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, volume a cura di Gianfranco Spagnesi (Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 19-21 febbraio 1986), Roma 1986, pp. 131-137.
- Placidi 1987 Susanna Placidi, *Roma: S. Maria Porta Paradisi*, in 'Ricerche di Storia dell'Arte', 1987, 31, pp. 60-61.
- Ponzileoni 1829 Ludovico Ponzileoni, *Vita di Santa Francesca Romana*, Tipografia Salviucci, Roma 1829.
- Pope-Hennessy 1964 John Pope-Hennessy, *Catalogue of the italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, voll. I-III, Her Majesty Stationery Office, London 1964.
- Pope-Hennessy-Kanter 1987 John Pope-Hennessy, Laurence B. Kanter, *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*, New York 1987.
- Porcella 1931 Amadore Porcella, *La pittura della Galleria Spada di Roma*, Felsina, Roma 1931.

- Porrazzini 2007 Francesca Porrazzini, *La cattedrale di San Giovenale di Narni: vicende evolutive e presenze artistiche*, in *Arte sacra nell'Umbria meridionale. Sguardo d'insieme*. Vol. 1, testo a cura di Giuseppe Cassio, Arti grafiche Celori, Terni 2007
- Post 1930-1966 Chandler Post, *A History of Spanish Painting*, voll. I-XIV, Harvard University Press, Cambridge, 1935-1966.
- Proja 1970 Giovanni Battista Proja, *San Nicola in Carcere*, Edizioni Roma, Marietti 1970.
- Quazza 1990 Ada Quazza, *La committenza di Domenico della Rovere nella Roma di Sisto IV*, in *Domenico della Rovere e il Duomo Nuovo di Torino*, volume a cura di Giovanni Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1990, pp. 14-40.
- Rainaldi 2002 Antonella Rainaldi, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria Consolatrice*, in *Nazario e il suo territorio*, volume a cura di Luciano Blasco, Centro regionale per la Documentazione dei Beni Culturali e Ambientali, Rubbettino, Catanzaro 2002.
- Ratti 1794-95 Nicola Ratti, *Della famiglia Sforza*, voll. I-II, Stamperia Salomoni, Roma 1794-95).
- Ravasi 1993 Giancarlo Ravasi, *Il Libro dei Salmi*, voll. I-II, Edizioni Dehoniane, Bologna 1993.
- Redig de Campos 1955 Deoclecio Redig de Campos, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nel quinquennio 1949-1953. II. Relazione dei laboratori di restauro*, in 'Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia', XXVII, 1955, pp. 400-420.
- Reiset 1863 Frédéric Reiset, *Notice des tableaux du Musée Napoléon III exposés dans les salles de la colonnade au Louvre*, De Mourgues, Paris 1863.
- Ricci 1897 Corrado Ricci, *Le Gallerie Italiane. V. La Galleria di Ravenna*, in 'Le Gallerie Nazionali Italiane', III, 1897, pp. 119-134.
- Ricci 1911 Corrado Ricci, *Melozzo da Forlì*, Anderson, Roma 1911.
- Ricci 1912 Corrado Ricci, *Pintoricchio*, Vincenzo Bartelli e C., Perugia 1912.

- Ricci 1924 Corrado Ricci, *La Madonna del Popolo di Montefalco*, in 'Bollettino d'Arte', IV, 1924, 3, pp. 97-102.
- Ricci 1926 Corrado Ricci, *Umbria Santa*, Fratelli Treves, Milano 1926.
- Ricci 1939 Romeo Ricci, *Notizie storiche di Castelnuovo di Porto e paesi circonvicini*, Roma 1939.
- Ricci 2011 Saverio Ricci, *Un lascito, due iscrizioni, la fortuna del modello e il riuso del cartone: il Redentore di Orte restituito a Piermatteo d'Amelia*, in 'Predella', 2011, 4, pp. 167-189.
- Richardson 1944 Edgar Preston Richardson, *The Detroit Institute of Arts. Catalogue of paintings*, Detroit 1944.
- Rigato 2005 Maria Luisa Rigato, *Il titolo della Croce di Gesù*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 2005.
- Rinaldi 1855 Stanislao Rinaldi, *Guida a Tivoli*, Stabilimento Tipografico, Roma 1855
- Romani 1972 *Il palazzo e il giardino dei cardinali Ginnetti a Velletri in due descrizioni del sec. XVII*, edizione, introduzione, e note a cura di Valentino Romani, Velletri 1972.
- Romano 2006 Serena Romano, *La Pittura medievale a Roma. 312-1431. Riforma e tradizione. 1050-1198*, vol. IV, Jaca Book, Milano 2006
- Rosenthal 1961 Edgar Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A study in the spanish renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1961.
- Rossi 1877 Adamo Rossi, *Spogli vaticani. Partite di pittori e miniatori*, in 'Giornale di erudizione artistica', VI, 1877, 9-10, pp. 262-284.
- Rossi 1904 Attilio Rossi, *Opere d'arte a Tivoli*, in 'L'Arte', VII, 1904, pp. 8-26 e 146-157.
- Rossi 1907 Attilio Rossi, *Le opere del monastero di Tor de' Specchi in Roma*, in 'Bollettino d'Arte', I, 1907, 8, pp. 4-22; 9, 1-12.

- Rossi 1908                      Attilio Rossi, *Un discepolo di Antoniazzo Romano*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1908, 4, pp. 138-142.
- Rossi 1909                      Attilio Rossi, *Tivoli*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1909.
- Rossi 1915                      Angelina Rossi, *Le Sibille nelle arti figurative italiane*, in 'L'Arte', XVIII, 1915, pp. 209-221, 272-285, 427-458.
- Rossi 1997                      Sergio Rossi, *Tradizione e innovazione nella pittura romana del Quattrocento: i maestri e le loro botteghe*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano*, atti del convegno a cura di Sergio Rossi, Stefano Valeri (Università di Roma "La Sapienza", Roma, 21-24 febbraio 1996), Lithos Editrice, Roma 1997 1997, pp. 19-39.
- Rossi 2004                      *Alle origini del Museo. 1914-2004*, volume a cura di Manuela Rossi, Tania Previdi, Banca Popolare dell'Emilia-Romagna, Carpi 2004.
- Rossi 2008                      Sergio Rossi, *Antoniazzo e Marcantonio Aquili nella Roma di Andrea Bregno*, in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, volume a cura di Claudio Crescentini, Claudio Strinati, Maschietto, Firenze 2008, pp. 401-413.
- Rossini 1715                      Pietro Rossini, *Il Mercurio errante. Delle grandezze di Roma tanto antiche che moderne*, Zenobi Stampatore e Intagliatore, Roma 1715.
- Rubini 2007                      Lucrezia Rubini, *Il trittico di Antonio Aquili a Sant'Angelo Romano*, L'Albatros, Roma 2007.
- Rubinstein 1957                  Ruth Rubinstein, *Pius II as a patron of art, with special reference to the history of the Vatican*, voll. I-II, Courtauld Institute of Art, London University, London 1957.
- Ruggeri 1866                      Luigi Ruggeri, *L'archiconfraternita del Gonfalone*, Bernardo Morini, Roma 1866.

- Ruggeri-Saccardo 2002      Adriana Augusti Ruggeri, Francesca Saccardo, *Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia*, Electa, Milano 2002.
- Ruggieri 1866      Luigi Ruggieri, *L'archiconfraternita del Gonfalone*, Bernardo Morini, Roma 1866.
- Ruiz-Fuentes 1992      Vicente Miguel Ruiz-Fuentes, *El pintor Julio de Aquilis. Aportes documentales a su vida y obra*, in 'Cuadernos de arte de la Universidad de Granada', XXIII, 1992, pp. 83-96.
- Rusconi 1902      Arturo Jahn Rusconi, *La Galerie Nationale Romaine: Galerie Corsini*, in 'Les Arts', I, 1902, 8, pp. 17-30.
- Russo 2013      Giovanni Russo, *Recensione alla mostra Antoniazzi Romano Pictor Urbis*, in 'Predella', 2013, 33, pp. 389-397.
- Russo-Santarelli 1999      Laura Russo, Flaminia Santarelli, *La media valle del Tevere. Riva destra*, Nuova Argos Edizioni, Roma 1999.
- Russoli 1955      Franco Russoli, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Electa, Milano 1955.
- Sacchetti Sassetti 1916      Angelo Sacchetti Sassetti 1916, *Antoniazzi, Marcantonio e Giulio Aquili a Rieti*, in 'L'Arte', XIX, 1916, pp. 88-98.
- Sacchetti Sassetti 1966      Angelo Sacchetti Sassetti, *L'ultima opera di Marcantonio Aquili*, Tipografia Nobili, Rieti 1966.
- Sacconi 1904      Giuseppe Sacconi, *La scoperta al Pantheon d'una pittura di Antoniazzi*, in 'Il giornale d'Italia', 10 luglio 1904, s. p.
- Salazar 1625      Pedro de Salazar, *Cronica de el gran cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoça*, Empreanta de doña Maria Ortiz de Saravia, Toledo 1625.
- Salazaro 1873      Demetrio Salazaro, *Relazione sul dipinto di Sessa*, in 'Commissione Conservatrice dei Monumenti e Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro', Verbale della Tornata del 7 maggio 1873. Anno IV, 1873, pp. 39-45.
- Salerno 1961      Luigi Salerno, *Santa Maria Porta Paradisi*, in *Via del Corso*, Cassa di Risparmio di Roma, Roma 1961.

- Salerno 1965 Luigi Salerno, *Un affresco inedito di Antoniazzo Romano*, in 'Palatino', IX, 1965, p. 128.
- Salerno 1965<sup>b</sup> Luigi Salerno, *San Pietro in Montorio. Restauro degli affreschi e delle decorazioni*, in 'Bollettino d'Arte', L, 1965, pp. 117-118.
- Salerno 1968 Luigi Salerno, *Affreschi ritrovati nella cappella del triclinio a S. Gregorio Magno al Celio*, in 'Palatino', XII, 1968, 2, pp. 211-212.
- Salvatore 2000 Donato Salvatore, *Dipinti d'influenza romana a Napoli nella seconda metà del Quattrocento. Novità su Cristoforo Faffeo*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni', IX-X, 2000, 1-2, pp. 135-143.
- Salvatore 2011 Donato Salvatore, *Melozzo da Forlì (1438-1494). Pittore nell'età di Sisto IV della Rovere e dei Riario*, Liguori Editore, Napoli 2011.
- Sánchez-Cantón 1923-41 Francisco Javier Sánchez-Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, voll. I-IV, Imprenta Clásica Española, Madrid 1923-41.
- Sánchez-Cantón 1933 Francisco Xavier Sánchez-Cantón, *Museo del Prado. Catalogo*, Museo del Prado, Madrid 1933.
- Sánchez-Cantón 1942 Francisco Xavier Sánchez-Cantón, *Museo del Prado. Catalogo de los cuadros*, Museo del Prado, Madrid 1942.
- Sánchez-Cantón 1950 Francisco Javier Sánchez-Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel La Católica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1950.
- Sander 2004 Jochen Sander, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Oberitalien, die Marken und Rom*, Philipp Von Zabern Verlag, Mainz am Rhein 2004.
- Sander-Brinkmann 1997 Jochen Sander, Bodo Brinkmann, *Italian, French and Spanish painting before 1800 at the Städel*, Blick in die Welt Film- und Dokumentations, Frankfurt am Main 1997.
- Sant'Antonio dei Portoghesi* 1992 *Sant'Antonio dei Portoghesi*, volume a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini, Àrgos Edizioni, Roma 1992.



- Santa Maria in Cosmedin* 1956      *Santa Maria in Cosmedin*, Istituto di Studi Romani, Roma 1956.
- Santangelo 1948      Antonino Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo: i dipinti*, C. Colombo, Roma 1948.
- Santi 1955      Francesco Santi, *La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia*, Libreria dello Stato, Roma 1955.
- Santi 1985      Francesco Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1985.
- Santolini 1995      Sandro Santolini, *Una nuova figura di artista umbro della fine del Quattrocento: Pancrazio Jacovetti da Calvi*, in 'Storia dell'Arte', 1995, 83, pp. 48-81.
- Santolini 1997      Sandro Santolini, *Presenze antoniazzesche nell'Umbria meridionale. Da Pancrazio Jacovetti a Evangelista Aquili*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzi e la cultura artistica del '400 romano*, volume a cura di Sergio Rossi e Stefano Valeri (atti del Convegno Internazionale di Studi, Università di Roma "La Sapienza"-Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, Roma 21-24 febbraio 1996), Lithos Editrice, Roma 1997, pp. 48-54.
- Santolini 2001      Sandro Santolini, *I pittori del sacro. Rinaldo e Pancrazio Jacovetti da Calvi*, Edizioni Thyrsus, Arrone 2001.
- Scarfone 1979      Giuseppe Scarfone, *La chiesa di Santa Lucia del Gonfalone*, in 'Alma Roma', XX, 1979, 3-4, pp. 5-14.
- Scarfone 1984      Giuseppe Scarfone, *L'Oratorio di Santa Maria Annunziata in Borgo (l'Annunziatina)*, in 'Alma Roma', XXV, 1984, 3-4, pp. 51-64.
- Scarpellini 1991      Pietro Scarpellini, *Perugino*, Electa, Milano 1991 (I ed. 1984).
- Scarpellini-Silvestrelli 2004      Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Federico Motta Editore, Milano 2004 (I ed. 2003).
- Schiavo 1977      Armando Schiavo, *Melozzo a Roma*, in 'Presenza romagnola', Roma 1977, pp. 89-110.

- Schmarsow 1886 August Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, W. Spemann, Berlin-Stuttgart, 1886.
- Schmarsow 1897 August Schmarsow, *Maîtres italiens à la Galerie d'Altenburg*, in 'Gazette des Beaux-Arts', XXXIX, 1897, 18, pp. 177-195.
- Schmarsow 1909 August Schmarsow, *Melozzo-Entdeckungen in Rom*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', II, 1909, 11, pp. 497-503.
- Schmarsow 1911 August Schmarsow, *Un dipinto di Antoniazzo Romano a Madrid*, in 'L'Arte', XIV, 1911, pp. 118-119.
- Schmarsow 1912 August Schmarsow, *Joos Van Gent und Melozzo da Forlì in Rom und Urbino*, B. G. Teubner, Leipzig 1912.
- Schrader 1592 Lorenz Schrader, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor*, Iacobi Lucae Transylvani, Helmaestadii, 1592.
- Schulz 1860 Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, voll. I-IV, Wilhelm K. H. Schulz, Dresden 1860.
- Sebastiani 1828 Filippo Sebastiani, *Viaggio a Tivoli antichissima città latino-sabina fatto nel 1825*, Tipografia Tomassini, Fuligno 1828.
- Sedulio-Huemer 2007 *Sedulii opera omnia*, commento critico di Iohannes Huemer, edizione a cura di Victoria Panagl, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2007 (I ed. 1885).
- Serafini 1912 Alberto Serafini, *Ricerche sulla miniatura umbra*, in 'L'Arte', XV, 1912, pp. 98-121.
- Seroux D'Agincourt 1823 Jean Baptiste Louis Georges Seroux D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XV<sup>e</sup>le*, voll. I-VI, Treuttel et Würtz, Paris 1823.
- Serra 1925 Luigi Serra, *Le Gallerie Comunali delle Marche*, Società Editrice d'Arte illustrata, Roma 1925.

- Serra 1934 Luigi Serra, *L'arte nelle Marche*, voll. I-II, Federici, Pesaro 1934.
- Servizio per le ricerche delle opere d'arte rubate* 1975 'Servizio per le ricerche delle opere d'arte rubate', num. 5, 1975.
- Sesta 1924-25 Alberto, G. Sesta, *I domenicani a Tivoli*, in 'Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte', 1924-25, pp. 58-69.
- Sferrazza 2003 Agnese Sferrazza, *Per la storia del Museo di San Paolo fuori le Mura: testimonianze d'archivio*, in 'Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie', 23, 2003, pp. 195-214.
- Shapley 1968 Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel L. Kress Collection. Italian schools XV-XVI century*, Phaidon Press, London 1968.
- Sicurezza 2009 Anna Luce Sicurezza, *Piero della Francesca a Roma. Indagini sulla documentazione e sulla tecnica esecutiva degli Evangelisti di Santa Maria Maggiore*, in '1492. Rivista della Fondazione Piero della Francesca', II, 2009, 2, pp. 85-98.
- Signorelli 1967 Mario Signorelli, *Santuario Madonna della Quercia*, Quatrini, Viterbo 1967.
- Silva-Maroto 2004 Pilar Silva-Maroto, *La colección de pinturas de Isabel la Católica*, in *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, a cura di María José Hueso-Sandoval, (Valladolid, Monasterio de Nuestra Señora de Prado, 26 febbraio-31 maggio 2004; Medina del Campo, Colegiata de San Antolín, 1 aprile-30 giugno 2004; Madrigal de las Altas Torres, Monasterio de Nuestra Señora de Gracia, 1° aprile-30 giugno 2004), Sociedad estatal de conmemoraciones culturales Junta de Castilla y León, Salamanca 2004, pp. 115-126.
- Simonelli 1955 Prospero Simonelli, *L'Almo Collegio Capranica. Lavori di restauro*, Chicca, Tivoli 1955.
- Sirén 1945 Osvald Sirén, *Anteckningar och attributioner på utställningen av italiensk konst i Nationalmuseum 1944*, in 'Konsthistorisk Tidskrift', XIV, 1945, 1-2, pp. 5-20.

- Sora 1907 Vittorino Sora, *I conti di Anguillara dalla loro origine al 1465. Everso conte di Anguillara*, in 'Archivio della regia società romana di storia patria', XXX, 1907, 1-2, pp. 53-118.
- Soresina 1974-79 Dario Soresina, *Enciclopedia diocesana fidentina. II. Città e paesi, III. Le parrocchie, i parroci, le chiese*, Edizione dell'Enciclopedia Diocesana Fidentina, Fidenza 1974-79.
- Spagnesi 1964 Gianfranco Spagnesi, *Giovan Antonio De Rossi architetto romano*, Città di Castello 1964.
- Sperindei 2009 Simona Sperindei, *Il complesso architettonico e le testimonianze d'arte*, in *Santa Maria del Prato in Campagnano. Mille anni di storia*, a cura di Lanfranco Mazzotti e Mario Sciarra, Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 49-85
- Spesso Galletti 1977 Fulvia Spesso Galletti, *Alcune precisazioni sugli affreschi della "Chiesa Nuova" del monastero di Tor de' Specchi*, in 'Commentari', XXVIII, 1977, pp. 150-155.
- Steinmann 1898 Ernst Steinmann, *Pinturicchio*, Velhagen & Klasing, Leipzig 1898
- Steinmann 1899 Ernst Steinmann, *Rom in der Renaissance von Nikolaus V bis auf Julius II*, Seemann, Leipzig 1899.
- Steinmann 1901 Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle. Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV*, voll. I-II, Bruckmann, München 1901.
- Steinmann 1902 Ernst Steinmann, *Die Stiftungen der Satri in S. Omobono in Rom*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', XXXVI, 1902, pp. 239-243.
- Strinati 2008 Claudio Strinati, *Linee di tendenza nella pittura a Roma del Quattrocento*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, voll. I-II, catalogo a cura di Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli (Roma, Museo del Corso, 29 aprile-7 settembre 2008), Skira Editore, Milano 2008, pp. 37-61.
- Sutton 1979 Denys Sutton, *Robert Langton Douglas. Connoisseur of art and life*, in 'Apollo', aprile 1979, pp. 439-446.

- Takács 1996 Imre Takács, *Nachwort zu einer ausstellung*, in 'Acta historiae artium', XXXVIII, 1996, 1-4, pp. 223-231
- Terrasse 1931 *Les primitifs italiens. Musée du Louvre. Catalogue*, a cura di Charles Terrasse, voll. I-II, Morancé, Paris 1931.
- Tersenghi 1910 Augusto Tersenghi, *Velletri e le sue contrade*, Premiata Casa Editrice A. Lizzini, Velletri 1910.
- Teza 2004 Laura Teza, *Pittori a Perugia tra il settimo e l'ottavo decennio del XV secolo*, in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio-18 luglio 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsano 2004, pp. 55-72.
- Theiner 1862 Augustin Theiner, *Codex diplomaticus domini temporalis S. Sedis*, vol. III, Imprimerie du Vatican, Roma 1862.
- Theuli 1644 Bonaventura Theuli, *Teatro storico di Velletri*, Alfonso dell'Isola, Velletri 1644.
- Theuli-Coccia 1967 Bonaventura Theuli, Antonio Coccia, *La Provincia Romana dei Frati Minori Conventuali dall'origine ai nostri giorni*, Edizioni Lazio Franciscano, Roma 1967.
- Thiébaud 1987 Dominique Thiébaud, *Ajaccio, musée Fesch. Les Primitifs italiens*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1987.
- Tiberia 1992 Vitaliano Tiberia, *Antoniazzi Romano per il cardinale Bessarione a Roma*, con l'appendice documentaria di Adele Cecchini, Ediert, Todi 1992.
- Tiberia 2001 Vitaliano Tiberia, *L'affresco restaurato con Storie della Croce nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Edizioni Eleniane, Roma 2001.
- Tiberia 2010 Vitaliano Tiberia, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, in 'Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon', X, 2010, pp. 107-121.

- Titi-Contardi-Romano 1987      Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma*, edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, Centro Di, Firenze 1987.
- Todini 1989                      Filippo Todini, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, voll. I-II, Longanesi, Milano 1989.
- Toesca 1903                      Pietro Toesca, *Quadri di Cristoforo Scacco e di Antoniazzi Romano*, in 'L'Arte', VI, 1903, pp. 102-105.
- Toesca 1938                      Pietro Toesca, *Melozzi da Forlì*, in 'Nuova Antologia', XVI, giugno 1938, pp. 315-322.
- Toesca 1968                      Ilaria Toesca, *Una scheda per Antoniazzi*, in 'Paragone', XIX, 1968, 223, pp. 64-66.
- Tollo 2005                      Roberto Tollo, *La chiesa di Sant'Ambrogio alla Massima: guida breve alla visita del complesso sacro*, in 'Alma Roma', XLVI, 2005, 1, pp. 3-31.
- Tomassetti-Chiumenti-Bilancia 1979-80      Giuseppe Tomassetti, *La campagna romana antica, medioevale e moderna*, voll. I-VII, nuova edizione aggiornata a cura di Luisa Chiumenti e Fernando Bilancia, Olschki, Firenze 1979-80.
- Tomassi 1969                      *La basilica di San Silvestro papa al Soratte e Sant'Oreste (Roma)*, guida a cura di Pietro Tomassi, Tipografia Mariotti, Roma 1969.
- Torelli 1659-1686              Luigi Torelli, *Secoli agostiniani*, voll. I-VIII, Giacomo Monti, Bologna 1659-1686.
- Tormo-Monzó 1932            Elías Tormo-Monzó, *Valencia: los Museos. Guías-catálogo*, Graficas Marinas, Madrid 1932.
- Tormo-Monzó 1942            Elías Tormo-Monzó, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, voll. I-II, Publicación de la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid 1942.
- Tormo-Monzó 1943            Elías Tormo-Monzó, *El pintor de los españoles en Roma en el siglo XV: Antoniazzi Romano*, in 'Archivo Español de Arte', XVI, 1943, pp. 189-211.

- Toscano 1990 *Museo Comunale di San Francesco a Montefalco*, catalogo a cura di Bruno Toscano, Electa, Perugia 1990.
- Toscano 1995 Bruno Toscano, *Il museo comunale di San Francesco a Montefalco: una nuova proposta di museo locale*, in *Ambiente, città e museo. Orientamenti per la conservazione dei beni culturali*, volume a cura di Gabriella Lippi, Nardini, Firenze 1995, pp. 55-82.
- Tržec-Dulibić 2008 Iva Pasini Tržec, Ljerka Dulibić, *Slike u Strossmayerovoj galeriji starih majstora nabavljene u Rimu do 1868 godine*, in 'Radovi Instituta', XXXII, 2008, pp. 297-394.
- Tumidei 1992 Stefano Tumidei, *Antoniazzi Romano "Pictor Urbis": tre monografie*, in 'Roma nel Rinascimento', 1992, pp. 7-18.
- Tumidei 1994 Stefano Tumidei, *Melozzi da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzi da Forlì. La città e il suo tempo*, catalogo a cura di Marina Foschi e Luciana Prati (Forlì, Oratorio di San Sebastiano e Palazzo Albertini, 8 novembre 1994-12 febbraio 1995) Leonardo Arte, Corsico 1994, pp. 19-81.
- Tumidei 2005 Stefano Tumidei, *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo a cura di Antonio Paolucci, Luciana Prati, Stefano Tumidei (Forlì, Musei di San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006), Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 27-70.
- Tuninetti-d'Antino 2000 Giuseppe Tuninetti, Gianluca d'Antino, *Il cardinal Domenico della Rovere, costruttore della Cattedrale, e gli arcivescovi di Torino dal 1515 al 2000*, Effatà Editrice, Torino 2000, pp. 21-29.
- Ugonio 1588 Pompeo Ugonio, *Historia delle stationi di Roma*, Bartolomeo Bonfadino, Roma 1588.
- Ungarelli 2003 Monica Ungarelli, *L'eremo di Santa Maria delle Grazie*, in *Sant'Oreste e il suo territorio*, volume a cura di Fiorella Macchia, Anna Pasquetti, Rubbettino Editore, Roma 2003.

- Valcanover 1986                      Francesco Valcanover, *Galleria Giorgio Franchetti*, Electa, Milano 1986.
- Valentini 1834                        Agostino Valentini, *La patriarcale basilica lateranense*, Roma 1834.
- Valentini-Gerardi-Pietrangeli 1984                      Agostino Valentini, Filippo Gerardi, *La cattedrale di Roma*, presentazione di Carlo Pietrangeli, Editalia, Roma 1984.
- Valladar 1913                        Francisco de Paula Valladar, *El convento de San Francisco*, in 'La Alhambra', XVI, 1913, 374, pp. 443-445; 375, pp. 467-470; 376, pp. 491-493.
- Valtieri-Bentivoglio 1976                      Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo*, Bardi Editore, Roma 1976.
- Van Gulik-Eubel 1923                      Guilelmus Van Gulik, Conradus Eubel, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi. Saeculum XVI ab anno 1503 complectens*, vol. II, Libreriae Regensbergianae, Monasterii 1923.
- Van Marle 1927                        Raimond Van Marle, *Due Madonne di Fiorenzo di Lorenzo*, in 'Vita Artistica', II, 1927,4, pp. 76-77.
- Van Marle 1934                        Raimond Van Marle, *The development of the Italian schools of painting. The renaissance painters of central and southern Italy*, vol. XV, Martinus Nijhoff, The Hague 1934.
- Vannugli 1991                        Antonio Vannugli, *Le postille di Sebastiano Resta al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi. Un'introduzione storico bibliografica*, in 'Bollettino d'Arte', LXXVI, 1991, 70, pp. 145-154.
- Vasari G                                [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_giuntina.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf)
- Vasari T                                [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_torrentiniana.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_torrentiniana.pdf)
- Vasari-Milanesi 1878-1885                      *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano Milanesi, voll. I-IX, Sansoni, Firenze 1878-1885.



- Vasco Rocca 1981 Sandra Vasco Rocca, *La pittura*, in *Il '400 a Roma e nel Lazio. Fondi e la signoria dei Caetani*, catalogo a cura di Francesco Negri Arnoldi, Amalia Pacia, Sandra Vasco Rocca (Fondi, Palazzo del Comune, 13 giugno-13 settembre 1981), De Luca Editore, Roma 1981, pp. 69-82.
- Vasi 1807 Mariano Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, voll. I-II, Roma 1807.
- Venturi 1897 Adolfo Venturi, *La Galleria Nazionale di Roma. Nuovi acquisti*, in 'Le Gallerie Nazionali Italiane', III, 1897, pp. 250-257.
- Venturi 1904 Adolfo Venturi, *Un quadro di Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionale a Palazzo Corsini*, in 'L'Arte', VII, 1904, pp. 310-312.
- Venturi 1909 Adolfo Venturi, *Corriere di Parigi*, in 'L'Arte', XII, 1909, pp. 319-321.
- Venturi 1910 Adolfo Venturi, *Cronaca*, in 'L'Arte', XIII, 1910, p. 72.
- Venturi 1913 Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, parte 2, Hoepli, Milano 1913.
- Venturi 1922 Lionello Venturi, *La Navicella di Giotto*, in 'L'Arte', XXV, 1922, pp. 49-69.
- Venturi 1926 Adolfo Venturi, *Un primitivo Melozzo da Forlì*, in 'L'Arte', XXIX, 1926, pp. 49-51.
- Venturi 1927 Adolfo Venturi, *Un dipinto di Melozzo da Forlì per San Giovanni in Laterano ora nella collezione Gualino*, in 'Capitolium', III, 1927, 3, pp. 117-120.
- Verdi 1997 Orietta Verdi, *Maestri di edifici e di strade a Roma nel secolo XV. Fonti e Problemi*, RR inedita 14, Roma 1997.
- Vermiglioli 1837 Giovanni Battista Vermiglioli, *Di Bernardino Pinturicchio pittore perugino memorie e documenti*, Tipografia Baduel, Perugia 1837.
- Vogel 1958 Hans Vogel, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel*, Kassel 1958.

- Volbach 1940-41 Wolfgang Volbach, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del Santissimo Salvatore nel Lazio*, in 'Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia', 1940-41, 17, pp. 97-126.
- Von Mandach 1899 Conrad Von Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Libraire Renouard, Paris 1899.
- Von Toth 1966 Johannes Baptist Von Toth, *Die Kathedrale des Papstes*, Herder, Freiburg 1966.
- Waagen 1830 Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, Königlichen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1830.
- Wadding 1648 Lucas Wadding, *Annales Minorum*, vol. VII, Lugduni 1648.
- Walters 1909 Henry Walters, *The Walters collection*, Baltimore 1909.
- Walters 1922 Henry Walters, *The Walters collection*, Baltimore 1922.
- Walters 1929 Henry Walters, *The Walters collection*, Baltimore 1929.
- Weber 1904 Siefried Weber, *Fiorenzo di Lorenzo*, Heitz & Mündel, Strassburg 1904.
- Wehle 1940 Henry Wehle, *The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of italian, spanish, and byzantine paintings*, Metropolitan Museum of Art, New York 1940.
- Weißberger 2007 Johanna Weißberger, *Römische Mariengnadenbilder 1473-1590: Neue Altäre für alte Bilder*, voll. I-III, Tesi di Dottorato, Università di Heidelberg 2007.
- Wilson 1996 Carolyn C. Wilson, *Italian paintings XIV-XVI centuries in the Museum of Fine Arts, Houston*, Rice University Press in association with The Museum of Fine Arts, Houston, and Merrell Holberton, s. l., 1996.
- Wisch-Newbiggin 2013 Barbara Wisch, Nerida Newbiggin, *Acting on Faith. The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome*, Saint Joseph's University Press, Philadelphia 2013.

- Wolf 1991                      Gerhard Wolf, *Porta Regina, Cappella Ferreri und die Images supra Portam. Ein Ort und seine Bilder in Santa Maria Maggiore zu Rom*, in 'Arte Medievale', V, 1991, 1, pp. 117-153.
- Wolf 2000                      Gerhard Wolf, "Or fu sì fatta la sembianza vostra?" *Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche*, in *Il volto di Cristo*, catalogo a cura di Giovanni Morello e Gerhard Wolf (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001), Electa, Milano 2000, pp. 103-114.
- Wollesen-Wisch 1985        Barbara Wollesen-Wisch, *The Archiconfraternita del Gonfalone and its Oratory in Rome: Art ad Counter-Reformation spiritual values*, tesi di Ph. D., University of California, Berkeley 1985.
- Zambrano-Nelson 2004      Patrizia Zambrano, Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Electa, Milano 2004.
- Zampetti 1952                Pietro Zampetti, *Mostra di arte sacra a Fermo*, in 'Bollettino d'arte', XXVII, 1952, p. 89.
- Zeri 1948                      Federico Zeri, *Per Antonio Aleotti*, in 'Proporzioni', II, 1948, pp. 176-177.
- Zeri 1953                      Federico Zeri, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, in 'Bollettino d'Arte', XXXVIII, 1953, 2, pp. 125-139, riedito in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Allemandi, Torino 1992, pp. 125-143.
- Zeri 1955                      Federico Zeri, *La mostra della pittura viterbese*, in 'Bollettino d'Arte', XL, 1955, pp. 85-91, riedito in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Sei e Settecento. Recensioni e altri saggi. Aggiunte*, Umberto Allemandi, Torino 1998, pp. 107-111.
- Zeri 1976                      Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, voll. I-II, The Trustees-Walters Art Gallery, Baltimore, 1976.

- Zeri 1984 Federico Zeri, *Un riflesso di Piero della Francesca nella Chiesa di San Pietro*, in *Un paese immaginario: Anticoli Corrado*, testo a cura di Umberto Parricchi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato/Libreria dello Stato, Roma 1984, pp. 127-138.
- Zeri 1988 Federico Zeri, *La collezione Federico Mason Perkins*, Torino 1988
- Zeri-Gardner 1980 Federico Zeri, Elizabeth Gardner, *The Metropolitan Museum of Art. Italian paintings. III. Sienese and centra italian schools*, Neri Pozza, Vicenza 1980.
- Zippel 1904 Giuseppe Zippel, *Le Vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi*, in R.I.S., tomo III, parte XVI, Editore S. Lapi, Città di Castello 1904.
- Zippel 1919 Giuseppe Zippel, *Piero della Francesca a Roma*, in 'Rassegna d'arte antica e moderna', V, 1919, pp. 81-94.
- Zlamalik 1985 Vinko Zlamalik, *Die Strossmayer Galerie alter Meister*, INA Commerce, Zagreb 1985.
- Zocca 1940 Emma Zocca, *Un probabile Melozzo*, in 'L'Arte', XLIII, 1940, 11, pp. 87-88.
- Zocca 1959 Emma Zocca, *La basilica dei Santi Apostoli in Roma*, Roma 1959.
- Zuccari 1984 Alessandro Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Rai TV/Dipartimento Scuola Educazione, ERI edizioni, Roma 1984.

## Esposizioni

- Antoniazzi Romano* *Antoniazzi Romano pictor urbis*, catalogo della mostra a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 1° novembre 2013-1° febbraio 2014, ma prorogata al 1° marzo), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.
- Assisi 1973 *Collezione Federico Mason Perkins*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Palumbo (Assisi, Sacro Convento di San Francesco, 30 maggio-13 settembre 1973), Staderini, Roma 1973.
- Berlino 1899 *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, catalogo a cura di Wilhelm von Bode (Berlino, Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20 maggio-3 luglio 1898), G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1899.
- Berlino 1929 *Die Sammlung Joseph Spiridon, Paris*, catalogo a cura di Paul Cassirer e Hugo Helbing, Kunstsalon Cassirer, Berlino, 31 maggio 1929.
- Brasile 2013 *Mestres do Renascimento. Obras-primas italianas*, mostra a cura di Cristina Acidini (São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 13 luglio 2013-23 settembre 2013; Brasilia, Centro Cultural Banco do Brasil, 12 ottobre 2013-5 gennaio 2014), Edições de Arte, Sao Pãulo 2013.
- Buenos Aires 2012 *Meraviglie dalle Marche. Seiscientos años de pintura italiana*, mostra a cura di Ángel Navarro (Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 5 luglio-30 settembre 2012), Buenos Aires 2012.
- Cambridge 1971 *Edward Waldo Forbes, Yankee Visionary*, Fogg Art Museum, Cambridge, 16 gennaio-22 febbraio 1971.
- Charlotte (North Carolina) 1956 Mint Museum of Art, Charlotte 14 settembre-12 dicembre 1956.

- Città del Vaticano 1995 *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Morello e Silvia Maddalo, (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino, 29 marzo-10 novembre 1995), Edizioni De Luca, Firenze 1995.
- Cosenza 1976 *Arte in Calabria. Ritrovamenti-restauri-recuperi*, catalogo a cura di Maria Pia Di Dario Guida (Cosenza, convento di San Francesco d'Assisi, aprile-luglio 1976), Arti Grafiche Emilio di Mauro, Cava dei Tirreni 1975.
- Fermo 1951 *Mostra d'arte sacra antica allestita nella città di Fermo in occasione del Congresso Mariano regionale*, catalogo della mostra a cura di Francesco Maranesi (Fermo, 14 agosto-9 settembre 1951), Stab. Coop. Tipografico, Fermo 1951.
- Fermo 2008 *Vincenzo Pagani. Un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi (Fermo, Pinacoteca Civica, 31 maggio-9 novembre 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.
- Firenze 1984 *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Fiorenza Scalia, Laura Lucchesi (Firenze, Palazzo Vecchio, 29 giugno 1984), Cantini, Firenze 1984.
- Firenze 2007 *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, catalogo a cura di Fernando Benito Doménech e José Gómez Frechina (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 marzo-24 aprile 2007), Generalitat Valenciana, Valencia 2007.
- Forlì 1994 *Melozzo da Forlì. La città e il suo tempo*, catalogo a cura di Marina Foschi e Luciana Prati (Forlì, Oratorio di San Sebastiano e Palazzo Albertini, 8 novembre 1994-12 febbraio 1995) Leonardo Arte, Corsico 1994.
- Forlì 2011 *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo a cura di Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci (Forlì, Musei di San Domenico, 29 gennaio-12 giugno 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

Gaeta1976	<i>Arte a Gaeta. Dipinti dal XII al XVIII secolo</i> , catalogo della mostra a cura di Maria Letizia Casanova Uccella (Gaeta, Museo di Palazzo De Vio, agosto-ottobre 1976), Centro Di, Firenze 1976.
Genova 1984	<i>La raccolta Luigi Frugone</i> , catalogo della mostra a cura di Giuliano Frabetti (Genova, Galleria di Palazzo Bianco, 1° aprile-29 ottobre 1984), Comune di Genova, Genova 1984.
Granada 2004	<i>Los Reyes Católicos y Granada</i> , catalogo della mostra a cura di Rosario González Martínez e Lucía Vallejo (Granada, Hospital Real, 27 novembre 2004-20 gennaio 2005), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid 2004.
Köln 1969	<i>Lempertz-Auktion alte Kunst n. 502</i> , Köln, 8 maggio 1969.
Londra 1893-94	<i>Exhibition of Early Italian Art. From 1300 to 1550</i> , The New Gallery, London 1893-94.
Londra 1910	<i>Catalogue of a collection of pictures of the Umbrian School</i> , Burlington Fine Arts Club, London 1910
Londra 1959	<i>Paintings by Rembrandt, Boucher, Cezanne, Hals, Guardi, Gauguin and Others</i> , Wildenstein, London, 17 giugno-1° agosto 1959.
Londra 1959 <sup>b</sup>	<i>Catalogue of old master paintings including the property of the late Charles Loeser</i> , Sotheby's, London, 9 dicembre 1959.
Londra 1968	Asta Sotheby's, London, 27 marzo 1968.
Londra 1974	<i>Exhibition of Old Masters</i> , catalogo a cura di Gilberto Algranti, Helikon Gallery, London, giugno-settembre 1974.
Londra 1984	<i>Important Old Master Pictures</i> , Christie's, London, 11 dicembre 1984.
Londra 1990	<i>Old master and british pictures</i> , Christie's, London, 18 maggio 1990.
Londra 2003	<i>Anonymous sale</i> , Christie's, London, 9 luglio 2003.

Melozzo da Forlì 1938	<i>Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo</i> , catalogo a cura di Cesare Gnudi e Luisa Becherucci (Forlì, Palazzo dei Musei, 1° giugno-1° ottobre 1938), Stabilimenti Poligrafici Editori de “Il Resto del Carlino”, Bologna 1938.
Milano 1964	<i>Maestri della pittura dal '300 al '700</i> , catalogo della mostra a cura di Mia Cinotti, Galleria Levi, Milano 1964.
Milano 1971	<i>Mostra di dipinti del XIV e XV secolo</i> , catalogo a cura di Carlo Volpe, Finarte, Milano 1971.
Milano 1991	Asta Finarte, Milano 1991.
Monaco 1930	<i>Sammlung Schloss Rohonc. Gemälde</i> , catalogo a cura di Rudolf Einemann-Fleischmann, Neue Pinakothek, München 1930.
New York 1923	<i>Loan Exhibition of the Arts of the Italian Renaissance</i> , Metropolitan Museum of Art, New York, 7 maggio-9 settembre 1923.
New York 1926	<i>The Achillito Chiesa collection. Part II. Italian primitives and renaissance paintings</i> , American Art Association Inc., New York, 16 aprile 1926.
New York 1946	<i>Anonymous sale</i> , Parke-Bernet Galleries, New York, 31 gennaio 1946.
New York 1947	<i>Italian Paintings</i> , Wildenstein, New York 1947.
New York 1966	<i>The Christmas Story in Art</i> , New York, IBM Gallery, 13 dicembre 1965-8 gennaio 1966.
New York 1973	<i>Important old master paintings. The property of various owners, including Mrs. Isabel Renwick Hewitt</i> , Sotheby's, New York, 4 aprile 1973.
New York 1989	Asta Sotheby's, New York, 2 giugno 1989.
New York 2006	<i>Important old master paintings and the Borromeo Madonna by Donatello</i> , Sotheby's, New York, 26 gennaio 2006.
New York 2011	<i>Old master paintings: auction in New York Thursday 9 June 2011</i> , Sotheby's, New York, 9 giugno 2011.



New York 2014	<i>Old Master and early British paintings</i> , Christie's, New York, 29 gennaio 2014
Palm Beach 1949	<i>Early European Paintings</i> , Society of the Four Arts, Palm Beach 1949.
Pannonhalma 1996	<i>Mons Sacer 996-1996: Pannonhalma 1000 éve</i> , catalogo della mostra a cura di Imre Takács, Pannon Archabbey, Pannonhalma 1996.
Parigi 1907	<i>Catalogue des tableaux composant la collection Ch. Sedelmeyer. III vente</i> , Paris 1907.
Parigi 1956	<i>Primitifs italiens des musées de France. Suite de l'exposition De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans le Musées de France</i> , catalogo della mostra a cura di Michel Laclotte (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, maggio-luglio 1956), Édition des Musées Nationaux, Paris 1956.
Parigi 1967	<i>Collection de Mr. et Mme. N... Tableaux anciens, Art de Chine, Antiques, Moyen-Age, Objets d'Art et d'Ameublement, Tapisserie</i> , Paris, Palais Galliera 7 marzo 1967.
Parigi 2009	<i>Une image peut en cacher une autre: Arcimboldo, Dali, Raetz</i> , Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 8 aprile-6 luglio 2009, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2009.
Perugia 1907	<i>Catalogo della mostra d'antica arte umbra</i> , Perugia, Palazzo del Popolo, Bartelli Editore, Perugia 1907.
Prado 2004	<i>El Museo de la Trinidad en el Prado</i> , mostra a cura di José Álvarez Lopera (Madrid, Museo del Prado, 20 luglio-19 settembre 2004), Museo Nacional del Prado, Madrid 2004.
Rieti 1957	<i>Opere d'Arte in Sabina. Dall'XI al XVII secolo</i> , catalogo a cura di Luisa Mortari (Rieti 1957), De Luca Editore, Roma 1957.
Rieti 2012	<i>Francesco, il Santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino</i> , catalogo a cura di Anna Imponente e Mariella Nuzzo (Rieti, Museo Civico, Fondazione Varrone, Museo dei Beni Ecclesiastici, 16 giugno-4 novembre 2012), Deriveapprodi, Roma 2012.

- Roma 1964 *VII Settimana dei Musei. Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio*, catalogo a cura di Joselita Raspi Serra (Roma, Palazzo Venezia, 12-19 aprile 1964), Istituto Grafico Tiberino di Stefano De Luca, Roma 1964.
- Roma 1972 *Restauri della Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte medioevali e moderne per il Lazio (1970-71)*, De Luca Editore, Roma 1972.
- Roma 1982 *Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 18 maggio-31 luglio 1982), De Luca Editore, Roma 1982.
- Roma 1984 *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Fagiolo e Maria Luisa Madonna (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 20 dicembre 1984-5 aprile 1985), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984.
- Roma 1984<sup>b</sup> *Sala dei Restauri. I due trittici di Fondi*, catalogo della mostra delle opere restaurate dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 25 gennaio 1984), De Luca Editore, Roma 1984.
- Roma 1984<sup>c</sup> *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, catalogo delle mostre a cura di Luciana Cassanelli e Sergio Rossi (Roma, maggio-luglio 1984), Multigrafica Editrice, Roma 1984.
- Roma 1985 *Laboratorio di restauro*, catalogo a cura di Dante Bernini e Caterina Bon Valsassina (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 14 dicembre 1985-28 febbraio 1986), Palombi Editore, Roma 1985.
- Roma 1988 *In corso d'opera. Situazioni e progetti*, catalogo a cura di Rosanna Barbiellini Amidei (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 13 dicembre 1988-5 febbraio 1989), Palombi, Roma 1988.
- Roma 2002 *I Borgia*, catalogo a cura di Carla Alfano e Felipe Vicente Llombart Garín (Roma, Fondazione Memmo, 3 ottobre 2002-23 febbraio 2003), Electa, Milano 2002.

- Roma 2008 *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo a cura di Claudio Strinati e Marco Bussagli (aprile-settembre 2008), Skira Editore, Milano 2008.
- Roma 2011 *Arte forza dell'unità, unità forza dell'arte*, catalogo a cura di Giuliana D'Inzillo Carranza (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 20 aprile-11 settembre 2011), De Luca Editori d'Arte, Roma 2011.
- Roma 2012 *Le icone miracolose di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, catalogo della mostra a cura di Giorgio Leone (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 13 novembre-15 dicembre 2012), L'Erma di Bretschneider, Roma 2012.
- Sansepolcro 1992 *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di Luciano Berti (Sansepolcro, Casa di Piero, 11 luglio-31 ottobre 1992), Marsilio Editori, Venezia 1992.
- Siena 1904 *Mostra dell'Arte Antica Senese*, vol. I, a cura di Antonio Canestrelli (Siena, Palazzo Pubblico, aprile-agosto 1904), Tipografia e Litografia Sordomuti di L. Lazzeri, Siena 1904.
- Stoccolma 1944 *Aldre Italienst Konst*, Stoccolma National Museum 1944.
- Terni 1983 *Produzione artistica francescana: ricerca, memoria, conservazione*, vol. III, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria (Terni, Palazzo Mazzancolli, Palazzo Manassei, Chiesa di San Francesco, 26 febbraio-25 aprile 1983), Edizioni Guerra, Perugia 1983.
- Terni 2009 *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, catalogo della mostra a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini (Terni, CAOS-Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Aurelio De Felice", Amelia, Museo Archeologico e Pinacoteca, 12 dicembre 2009-2 maggio 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.
- Torino 1976 *Dipinti e sculture dal XV al XVIII secolo per collezionisti e intenditori*, Giberto Zabert, Torino, 22 novembre-22 dicembre 1976.

- Urbino 1973 *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti, recuperi*, Urbino, Palazzo Ducale, 29 giugno-2 luglio 1973, Arti Grafiche Editoriali, Urbino 1973.
- Valencia 2000 *Orient en Occident. Antiques icones valencianes*, catalogo a cura di Nuria Blaya Estrada, Fundació Bancaixa, Valencia 2000.
- Valenciennes 1918 *Kunstwerke aus dem besetzten Nordfrankreich*, catalogo a cura di Theodor Demmler (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 1918), Bruckmann, München 1918.
- Venezia 2005 *Rari dipinti di antichi maestri*, Finarte-Semenzato Casa d'Aste, Venezia, 17 aprile 2005.
- Vienna 1969 *Gemälde alter Meister. Sommer 1969*, Galerie sanct Lucas, Wien 1969.
- Viterbo 1954 *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, catalogo a cura di Italo Faldi e Luisa Mortari (Viterbo, Museo Civico, settembre-ottobre 1954), Agnesotti, Viterbo 1954.
- Viterbo 1983 *Il Quattrocento a Roma e nel Lazio. Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo a cura di Maurizio Calvesi, Maria Luisa Madonna Fagiolo, Roberto Cannatà, Claudio Strinati, Francesco Negri Arnoldi, Luisa Scalabroni (Viterbo, Museo Civico, 11 giugno-9 ottobre 1983), De Luca Editore, Roma 1983.
- Wellesley 2011-13 *Perceptions of Space*, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley (Massachusetts), 1 dicembre 2011-19 maggio 2013.

## 8. Indice del catalogo

### Antoniazio Romano e bottega

1. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino, due angeli e parte di un santo*, chiesa dei Santi Domenico e Sisto, Roma.
2. Bottega degli Aquili (?), *Annunciazione e Profeti*, 1463, chiesa di San Saba, Roma.
3. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e il committente*, 1464, Museo Civico, Rieti.
4. Antoniazio Romano, *San Francesco stigmatizzato*, 1464 circa, Museo Civico, Rieti.
5. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1464-67 circa, chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, Roma.
6. Antoniazio Romano e bottega, *Storie di San Michele arcangelo*, 1464-65 circa, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
7. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova*, 1467, chiesa di San Francesco, Subiaco.
8. Antoniazio Romano e bottega, *Madonna col Bambino*, 1467-68 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.
9. Antoniazio Romano e bottega, *San Giovanni Battista e san Lorenzo*, 1467-68 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.
10. Antoniazio Romano e collaboratori, *Storie di santa Francesca Romana*, concluse nel 1468, convento di Tor de' Specchi, Roma.
11. Antoniazio Romano, *Madonna della Consolazione*, 1469-70 circa, chiesa di Santa Maria della Consolazione, Roma.
12. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna della Consolazione*, 1470 circa, tomba Mellini, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
13. Antoniazio Romano e bottega, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, fine anni sessanta-primi anni settanta, collezione Veronesi, Milano.
14. Antoniazio Romano, *Annunciazione*, 1472-73 circa, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.

15. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1472-75 circa, chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo, Roma.
16. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1472-76 circa, Metropolitan Museum of Art, New York.
17. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1472-76 circa, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.
18. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra san Pietro e san Paolo, e Onorato II Caetani*, 1476, chiesa di San Pietro, Fondi.
19. Antoniazio Romano, *San Francesco*, 1477-80 circa, Asta Christie's, London, 9 luglio 2003, lotto n. 3.
20. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino ed il committente*, 1476-80 circa, Museum of Fine Arts, Houston.
21. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Detroit Institute of Art, Detroit.
22. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Velletri, cappella del Palazzo Ginetti.
23. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi.
24. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già collezione Riemsdyk (?).
25. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Pinacoteca Civica, Fermo.
26. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Galleria di Palazzo Bianco, Genova.
27. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Procura di San Sulpicio, Roma.
28. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già collezione privata.
29. Bottega di Antoniazio Romano e bottega, *Madonna in trono col Bambino*, 1476-80 circa, chiesa di Santa Maria Assunta, Nazzano.
30. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e due cherubini*, 1480-83 circa, Norton Simon Museum of Art, Los Angeles.

31. Antoniazio Romano, *San Sebastiano e due donatori*, 1480-83 circa, Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.
32. Antoniazio Romano e bottega, *Salvatore benedicente, i quattro Evangelisti e i Dottori della Chiesa* (nella volta), *la Nascita e l'imposizione del nome al Battista* (nella parete destra), *l'Assunzione della Vergine* (nella parete sinistra), *le dodici Sibille* (nel sottarco d'ingresso), *san Domenico* (nel sottarco d'ingresso), 1481-83 circa, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
33. Antoniazio Romano, *San Francesco in adorazione del Crocifisso*, 1480-83 circa, Bucknell University, Lewisburg.
34. Bottega di Antoniazio Romano, *Crocifisso*, 1480-85 circa, Pinacoteca Vaticana, Roma.
35. Bottega di Antoniazio Romano, *Calvario*, 1480-85 circa, già Londra, collezione Benson.
36. Antoniazio Romano, *San Vincenzo Ferrer ed il committente*, 1485 circa, Museo del Convento di Santa Sabina, chiesa di Santa Sabina, Roma.
37. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Cristo benedicente con la Vergine, Santa Francesca Romana, ed il committente*, 1480-85 circa, Detroit Institute of Arts, Detroit.
38. Antoniazio Romano e bottega, *il Calvario, i santi Giacomo e Paolo, Pietro e Andrea* (lato est), *Cristo pastore, i santi Gregorio e Agostino, Girolamo e Ambrogio* (lato sud), *l'Incoronazione della Vergine, l'Annunciazione, i santi Caterina d'Alessandria e Antonio abate* (lato ovest), *la Madonna in trono col Bambino, gli angeli e il committente, i santi Lorenzo e Giovanni Battista, i santi Giovanni Evangelista e Stefano* (lato nord), 1485 circa, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
39. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino ed i santi Benedetto, Paolo, Pietro, e Giustina*, 1485-87 circa, Pinacoteca della Basilica di San Paolo, basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.
40. Bottega di Antoniazio Romano, *San Fabiano papa*, 1485 circa, Fogg Art Museum, Cambridge.
41. Bottega di Antoniazio Romano, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1485-1490 circa, Pinacoteca Fortunato Duranti, Montefortino.
42. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1486, Museo Diocesano, Velletri.

43. Antoniazio Romano, *Madonna di Leone Magno*, 1485-90 circa, National Gallery of Ireland, Dublino.
44. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna in trono col Bambino*, 1486 circa, chiesa di San Nicola in Carcere, Roma.
45. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1487-90 circa, Museo Diocesano, Velletri.
46. Antoniazio Romano e bottega, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Paolo e Francesco*, 1487, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
47. Antoniazio Romano, *Santa Caterina d'Alessandria tra i santi Vincenzo di Saragozza e Antonio da Padova*, 1489 circa, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.
48. Bottega di Antoniazio Romano, *Decorazione pittorica della Cappella Costa*, 1489 circa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
49. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Antonio da Padova*, 1488-90 circa, Museo Civico, Rieti.
50. Bottega di Antoniazio Romano, *Decorazione pittorica della Camera di Santa Caterina*, ultimi anni ottanta, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
51. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova*, 1490 circa, chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, Roma.
52. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Paolo e Pietro, e i dodici uditori di Rota*, 1489-90 circa, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, Città del Vaticano.
53. Antoniazio Romano, *San Giovanni Battista*, ultimi anni ottanta-primi anni novanta (1494?), Städel Museum, Francoforte.
54. Antoniazio Romano, *Vir Dolorum*, 1492-95 circa, Capilla Real, Granada.
55. Antoniazio Romano, *Cristo incontra la madre sulla via del Calvario*, fine anni ottanta-inizio anni novanta, Musei Civici, Pesaro.
56. Antoniazio Romano, *San Girolamo penitente*, 1485-90 circa, Museo Poldi-Pezzoli, Milano.
57. Antoniazio Romano (?), *Festino di Erode*, fine anni ottanta-primi anni novanta, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino.
58. Antoniazio Romano, *Adorazione di Cristo*, fine anni ottanta-primi anni novanta, Metropolitan Museum of Art, New York.



59. Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo medica il leone*, fine anni ottanta-primi anni novanta, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia.
60. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Gentil Virginio Orsini riceve l'investitura a comandante delle truppe aragonesi; Gentil Virginio Orsini riceve Piero de' Medici a Bracciano*, 1490 circa, Castello Odescalchi, Bracciano.
61. Antoniazio Romano e bottega, *Madonna in trono col Bambino e i santi Stefano e Lucia*, 1491 (o 1492) circa, Museo Diocesano, Capua.
62. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, metà degli anni novanta, Museo de Bellas Artes, Valencia.
63. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1494, Musée de Tessé, Le Mans.
64. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e due angeli*, 1491-1500 circa, Museo del Prado, Madrid.
65. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Maria in Cosmedin, Roma.
66. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Cappella di San Bonaventura, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
67. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1494, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.
68. Bottega di Antoniazio e associato, *Madonna col Bambino, i santi Sebastiano e Antonio abate, l'Angelo annunciante, la Vergine annunciata*, 1496 (?), chiesa di Santa Maria e San Biagio, Sant'Angelo Romano.
69. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1497, Museo Civico, Viterbo.
70. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino (Madonna pregnantium)*, 1490-1500 circa, basilica di San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano.
71. Antoniazio Romano, *Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo*, 1490-92 circa, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
72. Bottega di Antoniazio Romano, *Presepio*, 1490-1500 circa, Duomo, Civita Castellana.
73. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Pontificio Collegio Scozzese, Roma.

74. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Musée du Petit Palais, Avignon.
75. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già Londra, collezione privata.
76. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Walters Museum, Baltimora.
77. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Norton Simon Museum, Pasadena (California).
78. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino, due angeli, e Dio padre*, 1490-1500 circa, Fogg Museum, Harvard.
79. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già collezione Stenman, Stoccolma.
80. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Musée des Beaux Arts, Lille.
81. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già New York, asta Schwerin.
82. Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore* (centrale), *i santi Giovanni Battista e Pietro* (lateralmente interni), *i santi Giovanni Evangelista e Colomba di Sens* (lateralmente esterni), 1491-95 circa, Museo del Prado, Madrid.
83. Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, 1490-1500 circa, già Carpi, collezione Carlo Alberto Foresti.
84. Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, 1490-95 circa, già Venezia, asta Finarte-Semenzato, 17 aprile 2005.
85. Bottega di Antoniazio Romano (Marcantonio Aquili?), *Busto del Salvatore*, 1500-1510 circa, Museo Catedralicio, Segorbe.
86. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, già Firenze, collezione Loeser.
87. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Lucia del Gonfalone.
88. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino, il busto del Salvatore e la Veronica*, 1490-1502 circa, già cattedrale di San Ciriaco, Ancona.

89. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1498-ante 1512, Cappella Gormaz, cattedrale di San Giovenale, Narni.
90. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Duomo, Amelia.
91. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1501 circa, santuario della Consolata, Torino.
92. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1501 circa, collezione privata, Torino.
93. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1492-1503 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Scandriglia (Ponticelli Romano).
94. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Maria Assunta, Villanova d'Arda.
95. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1492-1503 circa, Hospital de San Marc, Gandía.
96. Bottega di Antoniazio Romano (?), *copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, già mercato antiquario spagnolo.
97. Bottega di Antoniazio Romano con ridipinture secentesche (?), *Madonna col Bambino*, 1492-1503 circa, già Madrid, collezione José Domínguez.
98. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1492-1503 circa, retablo della Vergine del Rosario, chiesa della Madre de Dios de la Piedad, Sevilla.
99. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino (Virgen de los Perdones)*, 1492-1503 circa, retablo del Trionfo de Santiago, Cattedrale, Granada.
100. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1492-1503 circa, Sala del Cabildo, Capilla Real, Granada.
101. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1492-1503 circa, santuario di Santa Maria della Quercia, Viterbo.
102. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.
103. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Museo, arcibasilica di San Martino, Pannonhalma.
104. Antoniazio Romano e collaboratori, *Storie della vera Croce*, 1492-95 circa, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.

105. Bottega di Antoniazio Romano, *Annunciazione*, seconda metà degli anni novanta-inizi del Cinquecento, chiesa di Sant'Onofrio, Roma.
106. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e sant'Anna*, i profeti Davide e Salomone, 1495-1500 circa, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.
107. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Stefano, Pietro, Paolo, e Sebastiano; Dio padre benedicente e due angeli*, 1495-99, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.
108. Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta le maritande*, 1500, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
109. Bottega di Antoniazio Romano e associato, *Redentore in trono, la Vergine e san Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista e san Sebastiano*, 1501, collegiata di Santa Maria Assunta, Castelnuovo di Porto.

### Opere perdute

110. Antoniazio Romano (?), *Redentore benedicente tra i santi Sebastiano e Michele*, già chiesa della Santissima Annunziata, Poggio Nativo.
111. Bottega di Antoniazio Romano (?), *San Paolo e san Pietro*, 1490-1500 circa, già oratorio del Gonfalone, Roma.

### Espunzioni

112. Anonimo antoniazresco della prima ora, *San Francesco*, (post 1467), già Prato, asta Farsetti, 11 aprile 2014.
113. Pittore romano, *Madonna col Bambino, i Santi Francesco e Pietro martire* (lateralmente interni), i *Santi Girolamo e Sebastiano* (lateralmente esterni), già Roma, collezione Vitetti.

114. Pittore antoniazresco, *Madonna della Purità*, fine anni sessanta-inizio anni settanta, convento dei Carmelitani di Santa Maria in Traspontina, Roma.
115. Pittore antoniazresco (?), *Madonna in trono col Bambino*, fine anni sessanta-inizio anni settanta, chiesa di San Cesareo all'Appia, Roma.
116. Pittore romano, *Madonna del cardinale Levy*, 1475 (?), già Firenze, collezione Volterra.
117. Pittore antoniazresco, *Madonna della Sanità*, fine anni settanta-primi anni ottanta, chiesa di San Lorenzo in Lucina, Roma.
118. Pittore antoniazresco (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 (?), Museo di Roma, Roma.
119. Pittore antoniazresco (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Firenze, collezione Vasconcelles.
120. Copista antoniazresco (o Enrico Ludolf ?), *Madonna col Bambino*, già Firenze, collezione privata.
121. Pittore antoniazresco del 1483, *Madonna in trono col Bambino ed i santi Crescenzia, Modesto, Sebastiano, Margherita, e Vito*, 1483, chiesa dei Ss. Vito e Modesto, Roma.
122. Pittore antoniazresco, *Madonna col Bambino*, anni ottanta del Quattrocento, già Milano, collezione privata.
123. Pittore romano, *Madonna col Bambino*, 1480-85 circa, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlino.
124. Pittore romano, *San Sebastiano tra i santi Michele arcangelo e Rocco* (tavola centrale), i *Santi Paolo e Pietro* (lateralì interni), l'*Annunciazione* (lateralì esterni), 1485-90 circa, Pinacoteca della Basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.
125. Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), *Madonna in trono col Bambino e i santi Domenico, Paolo, una santa, Giacomo maggiore(?) e Pietro*, 1478, collezione Vitetti, Roma.
126. Maestro della Pala Vitetti, *Redentore benedicente in trono*, 1480-90 circa, chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Stimigliano.
127. Pittore del 1485, *Madonna in trono col Bambino, l'Angelo annunciante e san Pietro* (laterale interno sinistro), *la Vergine annunciata e san Paolo* (laterale interno destro), *i santi Antonio abate* (laterale esterno sinistro) *e Sebastiano* (laterale esterno destro), 1485, Museo di San Marco, Firenze.

128. Pittore antoniazzesco, *Crocifissione con i Dolenti ed il committente*, 1485-95 circa, Museo Diocesano, Velletri.
129. Pittore antoniazzesco, *Madonna in trono col Bambino*, 1491 circa, chiesa di Sant'Apollonia, Velletri.
130. Pittore antoniazzesco (?), *Madonna in trono col Bambino*, 1490-1500 circa, cappella della Madonna del Buon Aiuto, Roma.
131. Maestro della Pala di Avignone, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, 1485-90 circa, Musée du Petit Palais, Avignone.
132. Maestro della Pala di Avignone, *copia della Navicella di Giotto*, 1485-90 circa, Musée du Petit Palais, Avignone.
133. Pittore romano, *Santo vescovo e san Biagio*, 1485-90 circa, Crocker Art Museum, Sacramento (California).
134. Pittore antoniazzesco (?), *Madonna in trono col Bambino, un santo vescovo (Savino da Spoleto?), sant'Agnese, e i cardinali Domenico e Angelo Capranica*, 1487-90 circa, Cappella dell'Almo Collegio Capranica, Roma.
135. Pittore romano della fine degli anni ottanta, *Stigmatizzazione di san Francesco*, 1488, Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi.
136. Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono tra i santi Paolo e Pietro*, 1497, chiesa di San Lorenzo, Zagarolo.
137. Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono*, 1500-1510 circa, chiesa di Santa Maria Assunta, Moricone.
138. Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono tra i santi Andrea e Nicola*, 1490-1500 circa, chiesa di San Nicola di Bari, Ponzano Romano.
139. Pittore antoniazzesco, *San Giovanni Evangelista tra i santi Paolo e Stefano*, 1490-1500 circa, chiesa di San Giovanni Evangelista, Vacone.
140. Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente*, 1490-1500 circa, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.
141. Pittore romano, *San Cosma (o Damiano) e angeli*, 1500 circa, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino.
142. Pittore romano, *San Damiano (o Cosma) e angeli*, 1500 circa, Strossmayerova Galerija Starih Majstora, Zagabria.

143. Pittore antoniazzesco (?), *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, già Lewes (Sussex), collezione Warren.
144. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già Worcester Art Museum, Worcester.
145. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Staatliches Lindenau Museum, Altenburg.
146. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, già Parigi, vendita Palais Galliera.
147. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, i *Santi Paolo e Pietro*, 1490-1500 circa, Courtauld Galleries, Londra.
148. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, già New York, Metropolitan Museum of Art.
149. Pittore romano con influenze umbre, *Salvatore benedicente*, 1490-1500 circa, Musée Fesch, Ajaccio.
150. Pittore antoniazzesco, *Compianto*, 1490-1500 circa, monastero di Sant'Ambrogio alla Massima, Roma.
151. Pittore antoniazzesco, *Annunciazione e Dio Padre*, seconda metà degli anni novanta-primi anni del Cinquecento, chiesa di Santa Maria del Gonfalone, Palombara Sabina.
152. Pittore antoniazzesco, *copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, Parrish Art Museum, Water Mill (Suffolk County, New York).
153. Pittore antoniazzesco, *copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, già New York, Schaeffer Gallery.
154. Pittore antoniazzesco, *copia della Madonna del Popolo tra i santi Lorenzo e Stefano*, già New Orleans, Paula Barcelo Gallery.
155. Pittore romano, *copia della Madonna del Popolo*, già Torino, Galleria Zabert.
156. Pittore antoniazzesco, *copia della Madonna del Popolo*, già New York, collezione Richard M. Hurd.
157. Pittore antoniazzesco, *Sant'Antonio abate*, 1485-90 circa, chiesa di San Biagio, Tivoli.





## 9. Indice delle illustrazioni

- Fig 1. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino, due angeli e parte di un santo*, fine anni cinquanta-inizio anni sessanta, chiesa dei Santi Domenico e Sisto, Roma.
- Fig 2. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa dei Santi Domenico e Sisto, Roma.
- Fig 3. Antoniazio Romano, *Madonna del Latte*, 1464, Museo Civico, Rieti.
- Fig 4. Pittore romano, *Santa Liberata*, 1460-70 circa, chiesa di Santa Liberata, Sant'Angelo Romano.
- Fig 5. Pittore romano, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Domenico*, 1460-70 circa, già Roma, collezione Vitetti.
- Fig 6. Pittore romano, *Santi Girolamo e Sebastiano*, particolare, già Roma, collezione Vitetti.
- Fig 7. Particolare della lunetta del portale maggiore della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma.
- Fig 8. Pittore romano, *Angelo*, 1465 (?), Santa Maria in Aracoeli, Roma.
- Fig 9. Pittore romano, *Angelo*, particolare, Santa Maria in Aracoeli, Roma.
- Fig 10. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Annunciazione*, 1463, chiesa di San Saba, Roma.
- Fig 11. Miniatore, *Annunciazione*, particolare dal *Breviario Barbo* (Archivio del Capitolo di San Pietro, B. 81, c. 1r), 1467.
- Fig 12. Lorenzo da Viterbo, *Annunciazione*, 1458-63 circa, Palazzo Orsini, Tagliacozzo.
- Fig 13. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Angelo annunciante*, particolare, chiesa di San Saba, Roma.
- Fig 14. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Vergine annunciata*, particolare, chiesa di San Saba, Roma.
- Fig 15. Collaboratore di Antoniazio Romano (?), *Dio padre*, particolare, chiesa di San Saba, Roma.

- Fig 16. Collaboratore di Antoniazio Romano (?), *Profeta*, particolare, chiesa di San Saba, Roma.
- Fig 17. Antoniazio Romano Romano, *San Francesco stigmatizzato*, 1464 circa, Museo Civico, Rieti.
- Fig 18. Abside della Cappella Bessarione, 1464-65 circa, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 19. Bottega di Antoniazio Romano, *Schiere angeliche*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 20. Bottega di Antoniazio Romano, *Serafini e Troni*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 21. Bottega di Antoniazio Romano, *Cherubini e Serafini*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 22. Bottega di Antoniazio Romano, *Dominazioni*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 23. Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo Dominazione*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 24. Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo Virtù*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 25. Bottega di Antoniazio Romano, *Potenze e Principati*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 26. Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo Potenza*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 27. Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo Dominazione*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 28. Bottega di Antoniazio Romano, *Arcangelo*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 29. Bottega di Antoniazio Romano, *Apparizione di san Michele arcangelo sul Monte Gargano*, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 30. Bottega di Antoniazio Romano, *Apparizione di san Michele arcangelo sul Monte Tomba*, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 31. Bottega di Antoniazio Romano, *Arciere*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

- Fig 32. Bottega di Antoniazio Romano, *Arciere tra gli armenti*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 33. Bottega di Antoniazio Romano, *Arciere*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 34. Bottega di Antoniazio Romano, *Processione di sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 35. Bottega di Antoniazio Romano, *Processione di sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 36. Bottega di Antoniazio Romano, *Processione di sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 37. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 38. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 39. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 40. Bottega di Antoniazio Romano, *Frati cantori*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 41. Bottega di Antoniazio Romano, *Ritratti di frati*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 42. Bottega di Antoniazio Romano, *Particolare del fregio decorativo*, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 43. Pancrazio Jacovetti, *Angelo in grisaille*, 1475-80 circa, chiesa di San Biagio, Corchiano.
- Fig 44. Bottega di Antoniazio Romano, *Particolare della fortezza sul Monte Gargano*, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 44b. Pancrazio Jacovetti, *Presepio*, particolare, 1475-80 circa, chiesa di San Biagio, Corchiano.
- Fig 45. Palinsesto pittorico con resti della decorazione quattrocentesca, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 46. Palinsesto pittorico con resti della decorazione quattrocentesca, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

- Fig 47. Resti della zoccolatura in finti marmi mischi, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 48. Resti del velario con decorazione a *estofado*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 49. Bottega di Antoniazio Romano, *San Giovanni Battista*, 1467-68 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.
- Fig 50. Bottega di Antoniazio Romano, *San Lorenzo*, 1467-68 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.
- Fig 51. Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Buon Consiglio*, 1467-68 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.
- Fig 52. Anonimo tardogotico, *Madonna del Buon Consiglio*, santuario della Madonna del Buon Consiglio, Genazzano.
- Fig 52b Proposta di ricostruzione del *Trittico* di Zagarolo.
- Fig 53. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1464-67 circa, chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, Roma.
- Fig 54. Antoniazio Romano Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di San Francesco, Subiaco.
- Fig 55. Antoniazio Romano Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, 1468, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.
- Fig 56. Antoniazio Romano Romano, *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Antonio da Padova*, 1467, chiesa di San Francesco, Subiaco.
- Fig 57. Antoniazio Romano Romano, *San Benedetto*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.
- Fig 58. Pittore antoniazzesco, *San Francesco*, *post* 1467, già Prato, asta Farsetti, 11 aprile 2014, num. 696.
- Fig 59. Collaboratore di Antoniazio Romano, *Santa Francesca Romana risana il braccio troncato*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.
- Fig 60. Collaboratore di Antoniazio Romano, *Santa Francesca Romana risana il piede*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.
- Fig 61. Collaboratore di Antoniazio Romano, *Apparizione del globo luminoso*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.

- Fig 62. Collaboratore di Antoniazio Romano, *Santa Francesca Romana risana nove ferite*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.
- Fig 63. Collaboratore di Antoniazio Romano, *Apparizione del globo luminoso*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.
- Fig 64. Collaboratore di Antoniazio Romano, *Santa Francesca Romana risana nove ferite*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.
- Fig 65. Stato di conservazione della parete d'altare prima dei restauri del 1939-40, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.
- Fig 66. Pittore romano, *Profeta*, particolare, torre del campanile, imperiale abbazia di Farfa.
- Fig 67. Pittore romano, *Profeta*, particolare, torre del campanile, imperiale abbazia di Farfa.
- Fig 68. Lorenzo da Viterbo, *Adorazione dei Magi*, particolare, Palazzo Orsini, Tagliacozzo.
- Fig 69. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine*, particolare, 1469, Cappella Mazzatosta, chiesa di Santa Maria della Verità, Viterbo.
- Fig 70. Pittore romano, *Ritratti di francescani*, particolare, 1463 circa, Cappella del Tabor, isola Bisentina (Bolsena).
- Fig 71. Antoniazio Romano, *Processione di sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.
- Fig 72. Antoniazio Romano, *Madonna della Consolazione*, 1469-70 circa, chiesa di Santa Maria della Consolazione, Roma.
- Fig 73. Antoniazio Romano e bottega, *Metterza*, 1470 circa, collezione Veronesi, Milano.
- Fig 74. Pierantonio Mezzastris, *Copia della Madonna della Consolazione e santi*, 1485 circa, particolare, monastero di Sant'Anna, Foligno.
- Fig 75. Pierantonio Mezzastris, *Copia della Madonna della Consolazione e santi*, 1485 circa, Pinacoteca Comunale, Foligno.
- Fig 76. Pittore antoniazzesco (?), *Copia della Madonna della Consolazione*, fine anni sessanta-inizio anni settanta, chiesa di San Cesareo all'Appia, Roma.
- Fig 77. Pittore antoniazzesco, *Madonna della Purità*, fine anni sessanta-inizio anni settanta, refettorio del convento dei Carmelitani di Traspontina.

- Fig 78. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna della Consolazione*, 1470 circa, tomba Mellini, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 79. Antoniazio Romano Romano, *Annunciazione*, 1472-73 circa, Cappella Bellomini, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.
- Fig 80. Fotografia dell'*Annunciazione* del Pantheon prima del restauro del 1909-10.
- Fig 81. Antoniazio Romano, *Dio padre*, particolare, Cappella Bellomini, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.
- Fig 82. Antoniazio Romano, *Vergine annunciata*, particolare, Cappella Bellomini, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.
- Fig 83. Antoniazio Romano, *Angelo annunciante*, particolare, Cappella Bellomini, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.
- Fig 84. Melozzo da Forlì, *Angelo suonatore di liuto*, particolare speculare, 1471-74 circa, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.
- Fig 85. Tomba di Ludovico d'Albret, seconda metà degli anni sessanta, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma.
- Fig 86. Pittore all'opera con Andrea Bregno, *Angelo reggicortina*, particolare, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma.
- Fig 87. Pittore all'opera con Andrea Bregno, *Angelo reggicortina*, particolare, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma.
- Fig 88. Tomba Coca, 1473 circa, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 89. Pittore melozzesco, *Giudizio particolare del vescovo Coca*, particolare, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 90. Pittore melozzesco, *Angelo tubicine*, particolare, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 91. Ingresso alla Cappella Coëtivy, 1474 circa, basilica di Santa Prassede, Roma.
- Fig 92. Pittore all'opera con Andrea Bregno, *Angelo in grisaille*, particolare, basilica di Santa Prassede, Roma.
- Fig 93. Pittore all'opera con Andrea Bregno, *Angelo in grisaille*, particolare, basilica di Santa Prassede, Roma.
- Fig 94. Particolare di ciò che resta della decorazione all'antica della Cappella Coëtivy, basilica di Santa Prassede, Roma.

- Fig 95. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1472-75 circa, chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo, Roma.
- Fig 96. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo, Roma.
- Fig 97. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1475 circa, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig 98. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo, Roma.
- Fig 99. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1475 circa, Pinacoteca Nazionale dell'Umbria, Perugia.
- Fig 100. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e Onorato II Caetani, tra i santi Pietro e Paolo*, 1476, chiesa di San Pietro, Fondi.
- Fig 101. Melozzo da Forlì, *Bartolomeo Platina rende omaggio a Sisto IV*, 1475-76 circa, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.
- Fig 102. Antoniazio Romano, *San Pietro*, particolare, chiesa di San Pietro, Fondi.
- Fig 103. Antoniazio Romano, *San Francesco*, 1477-80 circa, già Londra, asta Christie's, 9 luglio 2003, num. 3.
- Fig 104. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e il committente*, 1476-80 circa, Museum of Fine Arts, Houston.
- Fig 105. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, stato di conservazione prima della pulitura, Detroit Institute of Arts, Detroit.
- Fig 106. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, stato di conservazione dopo la pulitura, Detroit Institute of Art, Detroit.
- Fig 107. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Velletri, cappella del Palazzo Ginetti.
- Fig 108. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi.
- Fig 109. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già collezione Riemsdyk (?).
- Fig 110. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Pinacoteca Civica, Fermo.

- Fig 111. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Galleria di Palazzo Bianco, Genova.
- Fig 112. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Roma, Procura di San Sulpicio.
- Fig 113. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già collezione privata.
- Fig 114. Pittore antoniazesco (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Museo di Roma, Roma.
- Fig 115. Pittore antoniazesco (?), *Madonna della Sanità*, 1476-80 circa, basilica di San Lorenzo in Lucina, Roma.
- Fig 116. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1480 circa, chiesa di Santa Maria Consolatrice, Nazzano.
- Fig 117. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di Santa Maria Consolatrice, Nazzano.
- Fig 118. Pierantonio Mezzastris, *Madonna col Bambino*, 1491, Pinacoteca, Foligno.
- Fig 119. Bernardino Mezzastris, *Madonna col Bambino*, 1507, chiesa di Sant'Illuminata, Montefalco.
- Fig 120. Decorazione pittorica della Cappella di San Vito, 1483, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.
- Fig 121. Pittore antoniazesco, *Salvatore benedicente*, particolare, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.
- Fig 122. Pittore antoniazesco, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Crescenzia e Modesto*, particolare, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.
- Fig 123. Pittore antoniazesco, *Santa Margherita*, particolare, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.
- Fig 124. Pittore antoniazesco, *San Sebastiano*, particolare speculare, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.
- Fig 125. Antoniazio Romano, *San Sebastiano e due committenti*, 1480-83 circa, Pinacoteca Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
- Fig 126. Antoniazio Romano, *Onorato II Caetani*, particolare, chiesa di San Pietro, Fondi.



- Fig 127. Antoniazzo Romano, *Anonimo committente giovane*, particolare, Pinacoteca Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
- Fig 128. Antoniazzo Romano, *Anonimo committente anziano*, particolare, Pinacoteca Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
- Fig 129. Antoniazzo Romano, *Madonna col Bambino e due angeli*, 1480-83 circa, Norton Simon Museum of Art, Pasadena (California).
- Fig 130. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, 1480-90 circa, già Milano, collezione privata.
- Fig 131. Falsario ottocentesco (?), *Madonna col Bambino*, già Dublino, collezione Murnaghan.
- Fig 132. Maestro della Crocifissione di Assergi, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di Santa Maria Assunta, Assergi.
- Fig 133. Affreschi del presbiterio, 1481-83 circa, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 134. Volta del presbiterio della chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 135. *Storie del Battista*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 136. *Assunzione della Vergine*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 137. Particolare del sottarco con le *Sibille*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 138. Particolare del *San Domenico*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 139. Bottega di Antoniazzo Romano, *Salvatore benedicente*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 140. Antoniazzo Romano, *Santi Matteo e Ambrogio*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 141. Antoniazzo Romano, *Santi Marco e Agostino*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 142. Antoniazzo Romano, *Crocifisso*, particolare, Samek Art Museum, Bucknell University, Lewisburg (Pennsylvania).
- Fig 143. Antoniazzo Romano, *San Luca*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 144. Antoniazzo Romano, *San Marco*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.

- Fig 145. Antoniazio Romano, *Sant'Ambrogio*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 146. Antoniazio Romano, *Sant'Agostino*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 147. Antoniazio Romano, *San Matteo*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 148. Melozzo da Forlì, *Ezechiele*, Sagrestia di San Marco, Santa Casa, Loreto.
- Fig 149. Antoniazio Romano, *San Matteo*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 150. Antoniazio Romano, *San Vincenzo Ferrer*, particolare, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.
- Fig 151. Antoniazio Romano, *Tre Apostoli*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 152. Melozzo da Forlì, *Cinque Apostoli*, particolare, Sacrestia di San Marco, Santa Casa, Loreto.
- Fig 153. Melozzo da Forlì, *Cristo porta Croce*, già Vienna, galleria Sanct Lucas.
- Fig 154. Antoniazio Romano, *Assunzione della Vergine*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 155. Antoniazio Romano, *Angelo*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 156. Ambito di Pinturicchio, *Assunzione della Vergine*, Albertina, Graphische Sammlung, Vienna.
- Fig 157. Antoniazio Romano, *Apostoli*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 158. Antoniazio Romano, *Veduta di Tivoli*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 159. Antoniazio Romano, *Veduta ideale di Gerusalemme (?)*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 160. Perugino e collaboratori, *Consegna delle chiavi*, 1481-82 circa, Cappella Sistina, Città del Vaticano.
- Fig 161. Antoniazio Romano, *Gruppo di sei Apostoli*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.

- Fig 162. Bartolomeo della Gatta, *Due Apostoli*, particolare, Cappella Sistina, Città del Vaticano.
- Fig 163. Antoniazio Romano, *Apostolo genuflesso*, particolare speculare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 164. Bottega di Antoniazio Romano, *Nascita del Battista*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 165. Bottega dei Ghirlandaio, *Visita agli infermi*, primi anni novanta, oratorio dei Buonuomini di San Martino, Firenze.
- Fig 166. Antoniazio Romano, *Imposizione del nome al Battista*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.
- Fig 167. Antoniazio Romano Romano, *San Francesco in adorazione del Crocifisso*, 1480-83 circa, Samek Art Museum, Bucknell University, Lewisburg (Pennsylvania).
- Fig 168. Bottega di Antoniazio Romano, *Crocifisso*, 1480-85 circa, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.
- Fig 169. Bottega di Antoniazio Romano, *Calvario*, 1480-85 circa, già Londra, collezione Benson.
- Fig 170. Pittore antoniazioesco, *Crocifissione con i Dolenti e il committente*, 1485-95 circa, Museo Diocesano, Velletri.
- Fig 171. Antoniazio Romano, *San Vincenzo Ferrer e il committente*, 1485 circa, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.
- Fig 172. Antoniazio Romano, *Ritratto del committente*, particolare, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.
- Fig 173. Lato orientale del ciborio di Urbano V, 1485 circa, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 174. Lato meridionale del ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 175. Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Caterina d'Alessandria e Antonio abate*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 176. Bottega di Antoniazio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

- Fig 177. Bottega di Antoniazio Romano, *Annunciazione*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 178. Lato settentrionale del ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 179. Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Pietro e Andrea*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 180. Bottega di Antoniazio Romano, *Calvario*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 181. Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Giacomo maggiore e Paolo*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 182. Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Girolamo e Ambrogio*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 183. Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Gregorio e Agostino*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 184. Bottega di Antoniazio Romano, *Dio padre*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 185. Bottega di Antoniazio Romano, *Annunciazione*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 186. Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Giovanni Evangelista*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 186b. Particolare del *Testamento di Mosè*, 1482 circa, Cappella Sistina, Città del Vaticano.
- Fig 187. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e il committente*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 188. Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Lorenzo e Giovanni Battista*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 189. Antoniazio Romano, *Cristo risorto*, particolare, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.
- Fig 190. Bottega di Antoniazio Romano, *San Paolo*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

- Fig. 190b. Bottega di Antoniazio Romano, *San Pietro*, 1485 circa, già New York, asta Sotheby's, 5 ottobre 2001, num. 30.
- Fig 191. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Salvatore benedicente con la Vergine, santa Francesca Romana e l'angelo custode, e il committente*, 1480-85 circa, Detroit Institute of Arts, Detroit.
- Fig 192. Antoniazio Romano, *San Vincenzo Ferrer e il committente*, particolare, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.
- Fig 193. Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Gregorio e Agostino*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 194. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Benedetto, Paolo, Pietro e Giustina*, 1485 circa, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.
- Fig 195. Stato di conservazione dell'opera prima del restauro del 1963, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.
- Fig 196. Stato di conservazione dell'opera dopo il restauro del 1963, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.
- Fig 197. Bottega di Antoniazio Romano, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1485-90 circa, particolare, Pinacoteca Fortunato Duranti, Montefortino.
- Fig 198. Bottega di Antoniazio Romano, *Santa Giustina da Padova*, particolare, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.
- Fig 199. Antoniazio Romano, *San Fabiano papa* (?), 1485 circa, Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts).
- Fig 200. Bottega di Antoniazio Romano, *San Giovanni Evangelista*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 201. Anonimo bizantineggiante del XIV secolo (?), *Madonna col Bambino (Maria Mater Omnium)*, altar maggiore, chiesa di Sant'Agostino, Roma.
- Fig 202. Antoniazio Romano, *Copia della Madonna di Sant'Agostino*, 1486, Museo Diocesano, Velletri.
- Fig 203. Antoniazio Romano, *Madonna di Leone Magno*, 1485-90 circa, National Gallery of Ireland, Dublino.
- Fig 204. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna in trono col Bambino*, 1486 circa, basilica di San Nicola in Carcere, Roma.

- Fig 205. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1486-90 circa, Museo Diocesano, Velletri.
- Fig 206. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1496 (?), chiesa di Santa Maria e San Biagio, Sant'Angelo Romano.
- Fig 207. Socio di Antoniazio Romano, *Santi Sebastiano e Antonio abate*, chiesa di Santa Maria e San Biagio, Sant'Angelo Romano.
- Fig 208. Socio di Antoniazio Romano, *Annunciazione*, chiesa di Santa Maria e San Biagio, Sant'Angelo Romano.
- Fig 209. Antoniazio Romano, *Santa Caterina d'Alessandria tra i santi Vincenzo di Saragozza e Antonio da Padova*, 1489 circa, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.
- Fig 210. Parete d'altare della Cappella Costa con la pala marmorea di Cesare Quaranta, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 211. Volta della Cappella Costa, 1489 circa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 212. Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 213. Bottega di Antoniazio Romano, *San Gregorio*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 214. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Ambrogio*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 215. Bottega di Antoniazio Romano, *Angeli reggitemma*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 216. Bottega di Pinturicchio, *Angeli reggitemma*, fine anni ottanta, particolare, Sala delle Statue, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.
- Fig 217. Bottega di Antoniazio Romano, *Figure alate*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 218. Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo reggitemma*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 219. Bottega di Antoniazio Romano, *Figure alate*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.

- Fig 220. Bottega di Pinturicchio, *Soffitto dipinto*, 1490 circa, particolare, Sala dei Semidei, Palazzo di Domenico della Rovere (dell'Ordine Equestre del Santo Sepolcro), Roma.
- Fig 221. Antoniazio Romano, *Sant'Antonio da Padova*, particolare, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.
- Fig 222. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Antonio da Padova*, 1488-90 circa, Museo Civico, Rieti.
- Fig 223. I sei affreschi staccati provenienti dalla Camera di Santa Caterina (1488-90 circa), esposti in occasione della mostra romana su Antoniazio dell'inverno 2013.
- Fig 224. Bottega di Antoniazio Romano, *Dio padre*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 225. Bottega di Antoniazio Romano, *Vergine annunciata*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 226. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Apollonia*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 227. Bottega di Antoniazio Romano, *Santa Lucia*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 228. Bottega di Antoniazio Romano, *Vir Dolorum*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 229. Bottega di Antoniazio Romano, *San Domenico*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 230. Bottega di Antoniazio Romano, *San Giovanni Evangelista*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 231. Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo penitente*, particolare speculare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 232. Antoniazio Romano, *San Girolamo penitente*, 1485-90 circa, Museo Poldi Pezzoli, Milano.
- Fig 233. Pittore romano del 1488, *Stigmatizzazione di san Francesco*, 1488, Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi.
- Fig 234. Antoniazio Romano, *Cristo incontra la madre sulla via del Calvario*, fine anni ottanta-inizio anni novanta circa, Musei Civici, Pesaro.

- Fig 235. Antoniazio Romano (?), *Festino di Erode*, fine anni ottanta-inizio anni novanta, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino.
- Fig 236. Antoniazio Romano, *Presepio*, fine anni ottanta-inizio anni novanta, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig 237. Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo medica il leone*, fine anni ottanta-inizio anni novanta, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia.
- Fig 238. Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo medica il leone*, particolare, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia.
- Fig 239. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Paolo e Francesco*, 1487, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
- Fig 240. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
- Fig 241. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova*, 1490 circa, chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, Roma.
- Fig 242. Pittore antoniazioesco (?), *Madonna in trono col Bambino, un santo vescovo (Savino da Spoleto?), sant'Agnese, e i cardinali Domenico e Angelo Capranica*, Cappella dell'Almo Collegio Capranica, Roma.
- Fig 243. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Gentil Virginio Orsini riceve l'investitura a comandante delle truppe aragonesi; Gentil Virginio Orsini riceve Piero de' Medici a Bracciano*, 1490 circa (?), Sala dei Cesari, Castello Odiescalchi, Bracciano.
- Fig 244. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Gentil Virginio Orsini riceve l'investitura a comandante delle truppe aragonesi*, particolare, Sala dei Cesari, Castello Odiescalchi, Bracciano.
- Fig 245. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Paolo e Pietro e i dodici uditori di Rota*, 1489-90 circa, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, Città del Vaticano.
- Fig 246. Pittore antoniazioesco, *Madonna in trono col Bambino*, 1491 circa, chiesa di Sant'Apollonia, Velletri.
- Fig 247. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e due angeli*, 1490-1500 circa, Museo del Prado, Madrid.



- Fig 248. Antoniazio Romano, *Ritratti degli uditori di Rota* (lato sinistro), particolare, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, Città del Vaticano.
- Fig 249. Antoniazio Romano, *Ritratti degli uditori di Rota* (lato destro), particolare, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, Città del Vaticano.
- Fig 250. Antoniazio Romano, *Il cardinale Torquemada presenta le maritande*, particolare, Cappella dell'Annunziata, chiesa di Santa Maria sopra Minerva.
- Fig 251. Pittore romano, *Tre angeli*, 1500 circa, particolare, Strossmayerova Galerija Starih Majstora, Zagabria.
- Fig 251b. *Cinque committenti inginocchiati*, Kupferstich-Kabinett, Dresda.
- Fig 251c. *Cinque committenti inginocchiati*, Kupferstich-Kabinett, Dresda.
- Fig 252. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino (Madonna Praegnantium)*, 1490-1500 circa, basilica di San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano.
- Fig 253. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1497, Museo Civico, Viterbo.
- Fig 254. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1495-99, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile di Bracciano.
- Fig 255. Pittore antoniazesco (?), *Madonna in trono col Bambino*, 1490-1500 circa, Cappella della Madonna del Buon Aiuto, Roma.
- Fig 256. Antoniazio Romano e bottega, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Stefano e Lucia*, 1491 (o 1492), Museo Diocesano, Capua.
- Fig 257. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1494, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.
- Fig 258. Bottega di Antoniazio Romano, *Metterza*, 1495-1500 circa, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.
- Fig 259. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Museo de Bellas Artes, Valencia.
- Fig 260. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Coro d'Inverno, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma.
- Fig 261. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Cappella di Sant'Antonio da Padova, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

- Fig 262. Antoniazio Romano, *San Giovanni Battista*, 1490-95 circa, Städel Museum, Francoforte.
- Fig 263. Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1494, Musée de Tessé, Le Mans.
- Fig 264. Antoniazio Romano, *Vir Dolorum*, 1490-95 circa, Capilla Real, Granada.
- Fig 265. Antoniazio Romano, *Vir Dolorum*, particolare, Capilla Real, Granada.
- Fig 266. Antoniazio Romano, *San Giovanni Battista*, particolare, Städel Museum, Francoforte.
- Fig 267. Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore* (centrale), i *Santi Giovanni Battista e Pietro* (lateral interni), i *Santi Giovanni Evangelista e Colomba di Sens* (lateral esterni), 1491-95 circa, Museo del Prado, Madrid.
- Fig 268. Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, particolare, Museo del Prado, Madrid.
- Fig 269. Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, 1490-1500 circa, già Carpi, collezione Carlo Alberto Foresti.
- Fig 270. Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, 1490-1500 circa, già Venezia, asta Finarte-Semenzato, 17 aprile 2005 num. 29.
- Fig 271. Bottega di Antoniazio Romano (Marcantonio Aquili?), *Busto del Salvatore*, 1500-1510 circa, Museo Catedralicio, Segorbe.
- Fig 272. Pittore antoniazioesco, *Salvatore benedicente*, stato di conservazione al momento del rinvenimento da parte di Emma Zocca nel 1939, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.
- Fig 273. Pittore antoniazioesco, *Salvatore benedicente*, 1490-1500 circa, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.
- Fig 274. Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore e la Veronica*, già Ancona, cattedrale di San Ciriaco, Cappella Benincasa.
- Fig 275. Pinturicchio, *Madonna col Bambino*, ultimo decennio del Quattrocento, Museum of Art, Raleigh (North Carolina).
- Fig 276. Pinturicchio, *Madonna col Bambino*, ultimo decennio del Quattrocento, Museum of Art, Philadelphia.
- Fig 277. Pinturicchio, *Madonna del canonico Liberato Bertelli*, 1488-89 circa, particolare, Pinacoteca Civica, Sanseverino Marche.

- Fig 278. Marco Palmezzano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista e Margherita (Pala Dozza)*, 1492, chiesa parrocchiale, Dozza.
- Fig 279. Antoniazio Romano, *Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo*, 1490-92 circa, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
- Fig 280. Marco Palmezzano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista, Pietro, Domenico e Maria Maddalena (Pala di Brera)*, 1493, Pinacoteca di Brera, Milano.
- Fig 281. Bottega di Antoniazio Romano, *Presepio*, 1490-1500 circa, duomo di Santa Maria Maggiore, Civita Castellana.
- Fig 282. Antoniazio Romano, *Bambino benedicente*, particolare, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.
- Fig 283. Bottega di Antoniazio Romano, *Bambino benedicente*, particolare, duomo di Santa Maria Maggiore, Civita Castellana.
- Fig 284. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Pontificio Collegio Scozzese, Roma.
- Fig 285. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Musée du Petit Palais, Avignone.
- Fig 286. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già Londra, collezione privata.
- Fig. 286b. Scudo araldico dipinto nel verso della tavola.
- Fig 287. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Walters Museum, Baltimora.
- Fig 288. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Norton Simon Museum, Pasadena (California).
- Fig 289. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già New York, asta Schwerin.
- Fig 290. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino, due angeli e Dio padre*, 1490-1500 circa, Fogg Museum, Cambridge (Massachusetts).
- Fig 291. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già Stoccolma, collezione Stenman.
- Fig 292. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, già Lewes (Sussex), 1490-1500 circa, collezione E. P. Warren.

- Fig 293. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Palais des Beaux-Arts, Lille.
- Fig 294. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già Worcester Art Museum, Worcester (Massachusetts).
- Fig 295. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Staatliches Lindenau Museum, Altenburg.
- Fig 296. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, già Parigi, asta Palais Galliera.
- Fig 297. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, particolare del pannello centrale, Courtauld Galleries, Londra.
- Fig 298. Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e la colomba dello Spirito Santo*, 1490-1500 circa, già New York, Metropolitan Museum of Arts.
- Fig 299. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, già Firenze, collezione Loeser.
- Fig 300. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Lucia del Gonfalone, Roma.
- Fig 301. Pittore antoniazzesco, *Copia della Madonna del Popolo*, Parrish Art Museum, Water Mill (Suffolk County, New York).
- Fig 302. Pittore antoniazzesco, *Copia della Madonna del Popolo tra i santi Lorenzo e Stefano*, 1490-1500 circa, già New Orleans, Paula Barcelo Gallery.
- Fig 303. Pittore antoniazzesco, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, già New York, Schaeffer Gallery.
- Fig 304. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, Duomo, Amelia.
- Fig 305. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1501 circa, collezione privata, Torino.
- Fig 306. Pittore antoniazzesco, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, già New York, collezione Richard M. Hurd.
- Fig 307. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1502 circa, già Ancona, cattedrale di San Ciriaco, Cappella Benincasa.
- Fig 308. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1498-ante 1512, Cappella Gormaz, cattedrale di San Giovenale, Narni.

- Fig 309. Bottega di Antoniazio Romano *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1501 circa, santuario della Consolata, Torino.
- Fig 310. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Maria Assunta, Villanova sull'Arda.
- Fig 311. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, Hospital di San Marc, Gandía.
- Fig 312. Bottega di Antoniazio Romano con ridipinture secentesche (?), *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, già Madrid, collezione José Domínguez.
- Fig 313. Coronamento del retablo della Vergine del Rosario, 1593 circa, chiesa della Madre de Dios de la Piedad, Siviglia.
- Fig 314. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, retablo della Vergine del Rosario, chiesa della Madre de Dios de la Piedad, Sevilla.
- Fig 315. Retablo del Trionfo di Santiago, 1707-1712, Cattedrale, Granada.
- Fig 316. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo (Virgen de los Perdones)*, 1492-1503 circa, retablo del Trionfo di Santiago, Cattedrale, Granada.
- Fig 316b Anonimo bizantino del XIII secolo, *Madonna col Bambino*, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
- Fig 317. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, Sala del Cabildo, Capilla Real, Granada.
- Fig 318. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, particolare, Sala del Cabildo, Capilla Real, Granada.
- Fig 319. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, particolare, Duomo, Amelia.
- Fig 320. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, Museo, arcidiocesi di San Martino, Pannonhalma.
- Fig 321. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, santuario di Santa Maria della Quercia, Viterbo.
- Fig 322. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1500 circa, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.

- Fig 323. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, stato di conservazione dopo il restauro del 1994, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Scandriglia (Ponticelli Romano).
- Fig 324. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Scandriglia (Ponticelli Romano).
- Fig 325. Pittore romano, *Copia della Madonna del Popolo*, già Firenze, mercato antiquario.
- Fig 326. Pittore romano, *Copia della Madonna del Popolo*, già Torino, Galleria Zabert.
- Fig 327. Affreschi del catino absidale della basilica di Santa Croce in Gerusalemme (1492-95 circa) prima del restauro del 1998-99.
- Fig 328. Disegno delle *Storie della vera Croce* dell'abside della basilica di Santa Croce in Gerusalemme, primi decenni del Cinquecento, già New York, asta Sotheby's, 26 gennaio 2005, num. 64.
- Fig 329. Bottega di Antoniazio Romano, *Salvatore benedicente*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 330. Bottega di Antoniazio Romano, *Panneggio del manto del Salvatore*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 331. Bottega di Antoniazio Romano, *Tre angeli (gruppo di destra)*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 332. Bottega di Antoniazio Romano, *Fregio con testine angeliche*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 333. Bottega di Antoniazio Romano, *Rinvenimento delle tre croci*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 334. Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Elena riconosce la vera Croce*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 335. Bottega di Antoniazio Romano, *Il cardinal Mendoza in adorazione della Croce*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 336. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Scontro tra Eraclio e Cosroe sul Danubio*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 337. Bottega di Antoniazio Romano, *Eraclio è bloccato nell'ingresso a Gerusalemme*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.

- Fig 338. Bottega di Antoniazio Romano, *Veduta di Gerusalemme e dell'angelo del Signore*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 339. Bottega di Antoniazio Romano (col Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor?), *Rinvenimento delle tre croci*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 340. Collaboratori di Melozzo da Forlì (col Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor?), *Miracolo dell'impiccato*, già Forlì, chiesa di San Biagio, Cappella Feo.
- Fig 341. Bottega di Antoniazio Romano, *Miracolo del giovane resuscitato*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 342. Bottega di Antoniazio Romano (col Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor?), *Miracolo del giovane resuscitato*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
- Fig 343. Parete d'altare della Cappella di Sant'Onofrio con l'*Annunciazione* (seconda metà degli anni novanta-inizi del Cinquecento), chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma.
- Fig 344. Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo annunciante*, particolare, Cappella di Sant'Onofrio, chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma.
- Fig 345. Bottega di Antoniazio Romano, *Vergine annunciata*, particolare, Cappella di Sant'Onofrio, chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma.
- Fig 346. Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Stefano, Pietro, Paolo e Sebastiano; Dio padre benedicente e due angeli*, 1495-99, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.
- Fig 347. Bottega di Antoniazio Romano, *Santo Stefano*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.
- Fig 348. Bottega di Antoniazio Romano, *San Pietro*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.
- Fig 349. Bottega di Antoniazio Romano, *San Paolo*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.
- Fig 350. Bottega di Antoniazio Romano, *San Sebastiano*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.
- Fig 351. Bottega di Antoniazio Romano, *Calotta con Dio padre e due angeli*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.

- Fig 352. Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo adorante*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.
- Fig 353. Bottega di Antoniazio Romano, *David e Salomone*, 1495-1500 circa, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.
- Fig 354. Bottega di Antoniazio Romano, *Dio padre benedicente*, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.
- Fig 355. Bottega di Antoniazio Romano, *Salomone*, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.
- Fig 356. Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta le maritande*, 1500, stato di conservazione dell'opera prima del restauro del 1922, Cappella dell'Annunziata, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.
- Fig 357. Pittore antoniazesco, *Dio padre benedicente*, particolare, chiesa di Santa Maria del Gonfalone, Palombara Sabina.
- Fig 358. Pittore Antoniazesco, *Annunciazione*, seconda metà degli anni novanta-primi anni del Cinquecento, chiesa di Santa Maria del Gonfalone, Palombara Sabina.
- Fig 359. Bottega di Antoniazio Romano, *Salvatore in trono*, 1501, collegiata di Santa Maria Assunta, Castelnovo di Porto.
- Fig 360. Bottega di Antoniazio Romano, *David*, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.
- Fig 361. Bottega di Antoniazio Romano, *Salvatore in trono*, particolare, collegiata di Santa Maria Assunta, Castelnovo di Porto.
- Fig 362. Associato di Antoniazio, *La Vergine e san Giovanni Evangelista, i santi Giovanni Battista Sebastiano*, collegiata di Santa Maria Assunta, Castelnovo di Porto.
- Fig 363. Bottega di Antoniazio Romano (?), *Santi Paolo e Pietro*, già Roma, oratorio del Gonfalone.
- Fig 364. Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), *Madonna in trono col Bambino e i santi Domenico, Paolo, una santa, Giacomo maggiore (?) e Pietro*, 1478, collezione Vitetti, Roma.
- Fig 365. Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), *Salvatore benedicente in trono*, 1480-90 circa, chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Stimigliano.



- Fig 366. Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), verso della tavola del *Salvatore*, particolare, chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Stimigliano.
- Fig 367. Pittore del 1485, *Madonna in trono col Bambino, l'Angelo annunciante e san Pietro* (laterale interno sinistro), *la Vergine annunciata e san Paolo* (laterale interno destro), *i santi Antonio abate* (laterale esterno sinistro) e *Sebastiano* (laterale esterno destro), 1485, Museo di San Marco, Firenze.
- Fig 367b. Copista ottocentesco (?), *Copia del Trittico degli Uffizi*, già Londra, asta Sotheby's del 1975, num. 44.
- Fig 367c. Copista ottocentesco (?), *Copia dello scomparto centrale del Trittico degli Uffizi*, già Sant'Angelo Lodigiano, Castello Morando Bolognini.
- Fig 367d. Copista ottocentesco (?), *Copia del Trittico degli Uffizi*, già Venezia, asta Semenzato, 6 novembre 2005, num. 47.
- Fig 367e. Copista ottocentesco (?), *Copia dello scomparto centrale del Trittico degli Uffizi*, Museo Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.
- Fig 368. Maestro della Pala di Avignone, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, 1485-90 circa, Musée du Petit Palais, Avignone.
- Fig 369. Maestro della Pala di Avignone, *Copia della Navicella di Giotto*, 1485-90 circa, Musée du Petit Palais, Avignone.
- Fig 369b. Pittore ottocentesco (?), *Madonna in trono col Bambino tra i santi Giacomo e Maddalena*, già Parigi, asta Pelletier, 3 dicembre 1930, num. 27.
- Fig 370. Pittore romano, *Santo vescovo e san Biagio*, 1485-90 circa, Crocker Art Museum, Sacramento (California).
- Fig 371. Pittore romano, *Madonna col Bambino*, 1480-85 circa, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlino.
- Fig 371b. Pittore romano (?), *Madonna col Bambino*, 1480-85 circa (?), già Londra, asta Christie's, 18 maggio 1990.
- Fig 372. Pittore romano, *San Sebastiano tra i santi Michele arcangelo e Rocco* (tavola centrale), 1485-90 circa, particolare, Pinacoteca della Basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.
- Fig 373. Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono tra i santi Paolo e Pietro*, 1497, chiesa di San Lorenzo, Zagarolo.

- Fig 374. Pittore antoniazresco, *San Giovanni Evangelista tra i santi Paolo e Stefano*, 1490-1500 circa, chiesa di San Giovanni Evangelista, Vacone.
- Fig 375. Pittore antoniazresco, *Salvatore benedicente in trono*, 1500-1510 circa, chiesa di Santa Maria Assunta, Moricone.
- Fig 376. Pittore antoniazresco, *Salvatore benedicente in trono tra i santi Andrea e Nicola*, 1490-1500 circa, chiesa di San Nicola di Bari, Ponzano Romano.
- Fig 377. Pittore romano, *San Cosma (o Damiano) e angeli*, 1500 circa, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino.
- Fig 378. Pittore romano, *San Damiano (o Cosma) e angeli*, 1500 circa, Strossmayerova Galerija Starih Majstora, Zagabria.
- Fig 379. Pittore antoniazresco, *Sant'Antonio abate*, 1485-90 circa, chiesa di San Biagio, Tivoli.
- Fig 380. Pittore antoniazresco, *Compianto*, 1485-1500 circa, monastero di Sant'Ambrogio alla Massima, Roma.
- Fig 381. Pietro Leone Bombelli, incisione della *Madonna avvocata* di Sant'Ambrogio alla Massima (Bombelli 1792, III, p. 105).
- Fig 381b. Pittore romano del XIII secolo, *Madonna avvocata (Madonna delle Grazie)*, chiesa di Santa Maria Maggiore, Tivoli.
- Fig 382. Giovanni Maggi, *Pala dell'altar maggiore di Sant'Anastasio alle Tre Fontane*, 1598 circa, particolare dell'incisione dell'abbazia delle Tre Fontane
- Fig 383. Pittore romano con influenze umbre, *Salvatore benedicente*, 1490-1500 circa, Musée Fesch, Ajaccio.
- Fig 384. Antonio Barbazza, incisione della *Madonna avvocata* di Sant'Ambrogio alla Massima, 1755.
- Fig 385. Marcantonio Aquili (?), *San Bernardo*, 1500-10 circa, già Stati Uniti, mercato antiquario.
- Fig 386. Marcantonio Aquili (?), *San Domenico*, 1500-10 circa, già Stati Uniti, mercato antiquario.
- Fig 387. Marcantonio Aquili, *Trittico della Resurrezione*, 1511, Museo Civico, Rieti.
- Fig 388. Copista antoniazresco (o Enrico Ludolf ?), *Madonna col Bambino*, già Firenze, collezione privata.

- Fig 389. Pittore antoniazresco (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Firenze, collezione Vasconcelles.
- Fig 390. Copista antoniazresco (o Enrico Ludolf?), *Madonna col Bambino*, particolare, già Firenze, collezione privata.
- Fig 391. Pittore romano, *Copia della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore, i santi Pietro e Paolo, e il cardinale Philippe de Levy*, 1475 (?), già Firenze, collezione Volterra.
- Fig 392. Bottega di Antoniazzo Romano, *Santi Lorenzo e Giovanni Battista*, ciborio di Ubrano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.
- Fig 393. Pittore romano, *Madonna col Bambino e i santi Giovanni, Giovanni Evangelista, Girolamo e Paolo*, 1490-1500 circa, sagrestia della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Roma.
- Fig 394. Pittore antoniazresco, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, speculare, Staatliches Lindenau Museum, Altenburg.
- Fig 395. Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono col Bambino e due angeli*, 1490-1500 circa, particolare del *Polittico* di Laurino, Museo Diocesano, Vallo della Lucania.
- Fig 396. Antoniazzo Romano, *San Vincenzo Ferrer e il committente*, 1485 circa, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.
- Fig 397. Cristoforo Faffeo, *San Vincenzo Ferrer*, particolare del *Polittico* di Laurino, Museo Diocesano, Vallo della Lucania.
- Fig 398. Cristoforo Faffeo, *San Girolamo in abiti cardinalizi*, particolare del *Polittico* di Laurino, Museo Diocesano, Vallo della Lucania.
- Fig 399. Maestro di Marradi, *Madonna col Bambino*, 1495 circa, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- Fig 400. *Beato Michele e il committente*, già Percieux, collezione Chalandon.
- Fig 401. Giovanni di Francesco da Rovezzano, *Ritratto femminile di profilo*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig 402. Pittore mantegnesco, *Cristo risorto tra i santi Tommaso e Giovanni Battista*, già Bruxelles, mercato antiquario.
- Fig 403. Pittore romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco*, 1480-90 circa, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.

Fig 404. Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1464-67  
circa, chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, Roma.

Fig 405. Copista ottocentesco (?), copia della *Madonna* di Santa Maria Porta Paradisi,  
già Minneapolis, collezione Vanderlip.

## 10. Referenze fotografiche

Ajaccio	Musée Fesch
Altenburg	Staatliches Lindenau Museum
Assisi	Museo del Tesoro di San Francesco
Avignon	Musée du Petit Palais
Baltimore (Maryland)	Walters Museum
Berlin	Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
Bologna	Fondazione Zeri
Cambridge (Massachusetts)	Harvard Art Museum
Città del Vaticano	Archivio e Servizio Fotografico dei Musei Vaticani
Detroit (Michigan)	Detroit Institute of Arts
Dresda	Kupferstich-Kabinett
Dublin	National Gallery of Ireland
Fermo	Pinacoteca Civica
Firenze	Archivi Alinari-Anderson
Firenze	Soprintendenza per i Beni Storici Artistici Etnoantropologici di Firenze
Firenze	Kunsthistorisches Institut
Frankfurt	Städel Museum
Gandía	Arxiu Historic
Granada	Capilla Real
Houston (Texas)	Museum of Fine Arts
Karlsruhe	Staatliche Kunsthalle
Kassel	Museum Schloss Wilhelmsöhe
Le Mans	Musée de Tessé
London	Witt Library
London	Courtauld Galleries

Los Angeles (California)	The J. Paul Getty Trust
Madrid	Museo del Prado
Madrid	Fototeca del Patrimonio Histórico
Milano	Museo Poldi-Pezzoli
Milano	Finarte
Milano	Soprintendenza per i Beni Storici Artistici Etnoantropologici della Lombardia
Montefalco	Chiesa-Museo di San Francesco
München	Zentral Institut für Kunstgeschichte
Napoli	Soprintendenza per i Beni Storici Artistici Etnoantropologici della Campania
New York	Sotheby's
New York	Metropolitan Museum of Art
New York	Christie's
New York	Samuel L. Kress Foundation
Pannonhalma	Pannonhalmi Apátság Múzeum
Paris	Réunion des Musées Nationaux
Pasadena (California)	Norton Simon Museum of Art
Perugia	Galleria Nazionale dell'Umbria
Philadelphia (Pennsylvania)	Philadelphia Museum of Art
Prato	Farsetti
Rotterdam	Museum Boymans-Van Beuningen
Roma	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gabinetto Fotografico Nazionale
Roma	Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano
Roma	Soprintendenza per i Beni Storici Artistici Etnoantropologici del Lazio
Roma	Biblioteca Hertziana
Sacramento (California)	Crocker Art Museum
Segorbe	Museo Catedralicio

Settignano	Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Fototeca Berenson
Sevilla	Fototeca del Patrimonio Mueble de Andalucia
Torino	Soprintendenza per i Beni Storici Artistici Etnoantropologici del Piemonte
Velletri	Museo Diocesano
Water Mill (New York)	Parrish Museum of Art
Wien	Albertina
Zagarolo	Loreti Foto
Zagreb	Strossmayerova Galerija Starih Majstora





## 11. Ringraziamenti

Portare a termine questa ricerca non è stato semplice, in primo luogo per la difficoltà a dialogare con le istituzioni, su tutte con quelle a cui si dovrebbero la conservazione e la tutela dei beni culturali. La scarsa propensione – tutta italiana – a riconoscere l'importanza della ricerca scientifica, in qualsiasi campo sia praticata, si manifesta quotidianamente nella sordità e nell'incapacità a considerare come un valore gli sforzi compiuti per accrescere, seppur di poco, la conoscenza sull'enorme patrimonio artistico che in Italia langue sempre più in condizioni di abbandono e di incuria. La farraginosità delle comunicazioni, ancor più allucinante nell'era di Internet, l'eccessiva e sfibrante burocratizzazione, l'incapacità dei funzionari (siano essi conservatori, bibliotecari o archivisti) a svolgere qualificatamente il proprio mestiere hanno fatto sì che spesso non si riuscisse, se non dopo molto penare, a ottenere la possibilità di studiare con agio quanto a lungo richiesto. A ciò va aggiunto che la sfera ecclesiastica, che spesso confonde il possesso dell'opera con la gelosa proprietà della stessa, non è stata un interlocutore sempre aperto e disponibile, e stupisce un po' che ciò accada quando si è ispirati dai più puri valori di fratellanza e di carità cristiana.

È questo il motivo per cui i ringraziamenti vanno in primo luogo alle persone che, svolgendo con competenza e con sincera passione il proprio lavoro, mi hanno in moltissimi casi agevolato nella ricerca, andando a sopperire con la buona volontà – virtù tutta italiana – all'ottusità del sistema.

Ringrazio in primo luogo i funzionari dell'Archivio del Catalogo delle Soprintendenze di Roma e del Lazio, Stefano Petrocchi e Alessandra Acconci, e quelli dell'Archivio Fotografico, Maria Castellino, Paolo Fabbri e Alessandra Montedoro, senza la cui totale disponibilità i miei studi non sarebbero mai giunti in fondo; il personale della Biblioteca Hertziana di Roma, in particolare le funzionarie della fototeca Marga Sánchez e Natalie Vitiello; il personale del Kunsthistorisches Institut di Firenze; il personale della Fondazione Zeri; il delegato scientifico dei Musei Vaticani, professor Nesselrath, e Paola Spalvieri; il personale dell'archivio fotografico dei Musei Vaticani, in particolare Paola di Giammaria; il personale del

Gabinetto Fotografico Nazionale, in particolare Paola Balduin; Vilmos Tátrai, conservatore del Szépművészeti Múzeum di Budapest, Sara Bruno, conservatrice del Museo Diocesano di Velletri e don Victorino Benlloch, *capillano real* di Granada.

Tanti sopralluoghi nel Centro-Italia non si sarebbero conclusi felicemente senza l'aiuto di parroci locali, attenti e curiosi verso le opere d'arte custodite nelle chiese di loro pertinenza. Ringrazio quindi padre Mirek di Stimigliano, padre Waldemar di Nazzano, il reverendissimo priore conventuale Gargiulo dell'Abbazia di Farfa, padre Adam di Tivoli, padre Carlo di Zagarolo, padre Claudio dell'Ufficio per i Beni Culturali della diocesi di Terni-Narni-Amelia, padre Francesco, archivista dell'abbazia di San Paolo fuori le Mura e padre Adam di San Lorenzo in Lucina.

Molte idee sviluppate nella tesi nascono dai dialoghi col professor Angelini dell'Università degli Studi di Siena, dall'aiuto ricevuto dal professor Company dell'Università di Lleida e dal professor Fattorini dell'Università di Messina, ma su tutto dal confronto col professor Caglioti, mio relatore, grazie ai cui consigli e alle costanti "bacchettate" devo il metodo imparato nei tre anni di dottorato e messo alla prova nell'approccio critico ai molti problemi legati all'arte a Roma nel secondo Quattrocento. Ringrazio anche i professori Aceto, De Gennaro, Lucherini e Montanari del dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore" dell'Università "Federico II" di Napoli.

Per il confronto, per l'aiuto e il fertile scambio di opinioni su molte questioni affrontate nella tesi sono riconoscente a Gianluca Amato, Fabrizio Biferali, Marco Simone Bolzoni, Monica Cavicchi, Beatrice Cirulli, Paola Coniglio, Antonella Dentamaro, Gerardo De Simone, Nicoletta Di Blasi, Vincenzo Di Gennaro, Corentin Dury, Matteo Fiorino, Laura Giallombardo, Daniele Giorgi, Martin Gronau, Claudio Gulli, Filippo Lorrai, Gina Lullo, Mara Marchisio, Matteo Mazzalupi, Lisa Miele, Hiroko Nagai, Andreas Raub, Tiziana Robucchi e Federica Siddi.

Il soggiorno londinese al Courtauld Institute è stato accogliente per merito degli amici Riccardo e Claudia, che ringrazio per il sostegno al pari di Alessandro, Chiara, Christian, Gau, Simona, Davide, Novella, Cristian, Marielle, Marco, Michele, Irene, Roberto, Mattia, Mariele, Enrico e Roberto.

Alla mia famiglia devo più di quanto io possa esprimere in queste poche righe; a mio padre e a Paola, unica e insostituibile, dedico il mio lavoro di tesi.

## 12. Illustrazioni





Fig. 1 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino, due angeli e parte di un santo*, fine anni cinquanta-inizio anni sessanta, chiesa dei Santi Domenico e Sisto, Roma.



Fig. 2 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa dei Santi Domenico e Sisto, Roma.



Fig. 3 Antoniazio Romano, *Madonna del Latte*, 1464, Museo Civico, Rieti.





Fig. 4 Pittore romano, *Santa Liberata*, 1460-70 circa, chiesa di Santa Liberata, Sant'Angelo Romano.



Fig. 5 Pittore romano, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Domenico*, 1460-70 circa, già Roma, collezione Vitetti.

Fig. 6 Pittore romano, *Santi Girolamo e Sebastiano*, particolare, già Roma, collezione Vitetti.



Fig. 7 Particolare della lunetta del portale maggiore della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma.

Fig. 8 Pittore romano, *Angelo*, 1465 (?), Santa Maria in Aracoeli, Roma.



Fig. 9 Pittore romano, *Angelo*, particolare, Santa Maria in Aracoeli, Roma.





Fig. 10 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Annunciazione*, 1463, chiesa di San Saba, Roma.



Fig. 11 Miniatore, *Annunciazione*, particolare dal *Breviario Barbo* (Archivio del Capitolo di San Pietro, B. 81, c. 1r), 1467.

Fig. 12 Lorenzo da Viterbo, *Annunciazione*, 1458-63 circa, Palazzo Orsini, Tagliacozzo.



Fig. 13 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Angelo annunciante*, particolare, chiesa di San Saba, Roma.





Fig. 14 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Vergine annunciata*, particolare, chiesa di San Saba, Roma.





Fig. 15 Collaboratore di Antoniazio Romano (?), *Dio padre*, particolare, chiesa di San Saba, Roma.

Fig. 16 Collaboratore di Antoniazio Romano (?), *Profeta*, particolare, chiesa di San Saba, Roma.



Fig. 17 Antoniazzo Romano Romano, *San Francesco stigmatizzato*, 1464 circa, Museo Civico, Rieti.



Fig. 18 Abside della Cappella Bessarione, 1464-65 circa, basilica dei Santi Apostoli, Roma.





Fig. 19 Bottega di Antoniazio Romano, *Schiere angeliche*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 20 Bottega di Antoniazio Romano, *Serafini e Troni*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 21 Bottega di Antoniazio Romano, *Cherubini e Serafini*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.





Fig. 22 Bottega di Antoniazio Romano, *Dominazioni*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 23 Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo Dominazione*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 24 Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo Virtù*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



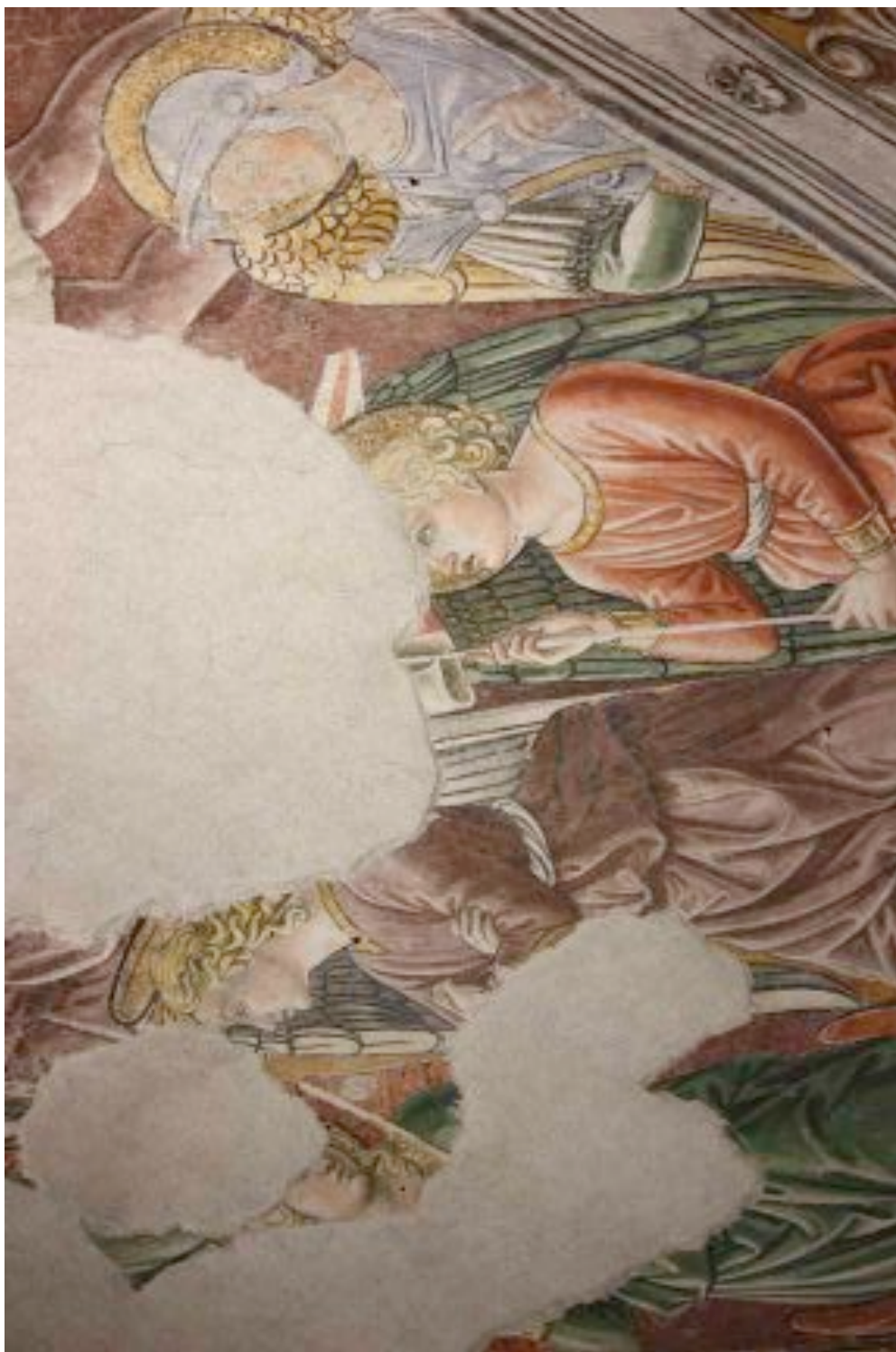


Fig. 25 Bottega di Antoniazio Romano, *Potenze e Principati*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



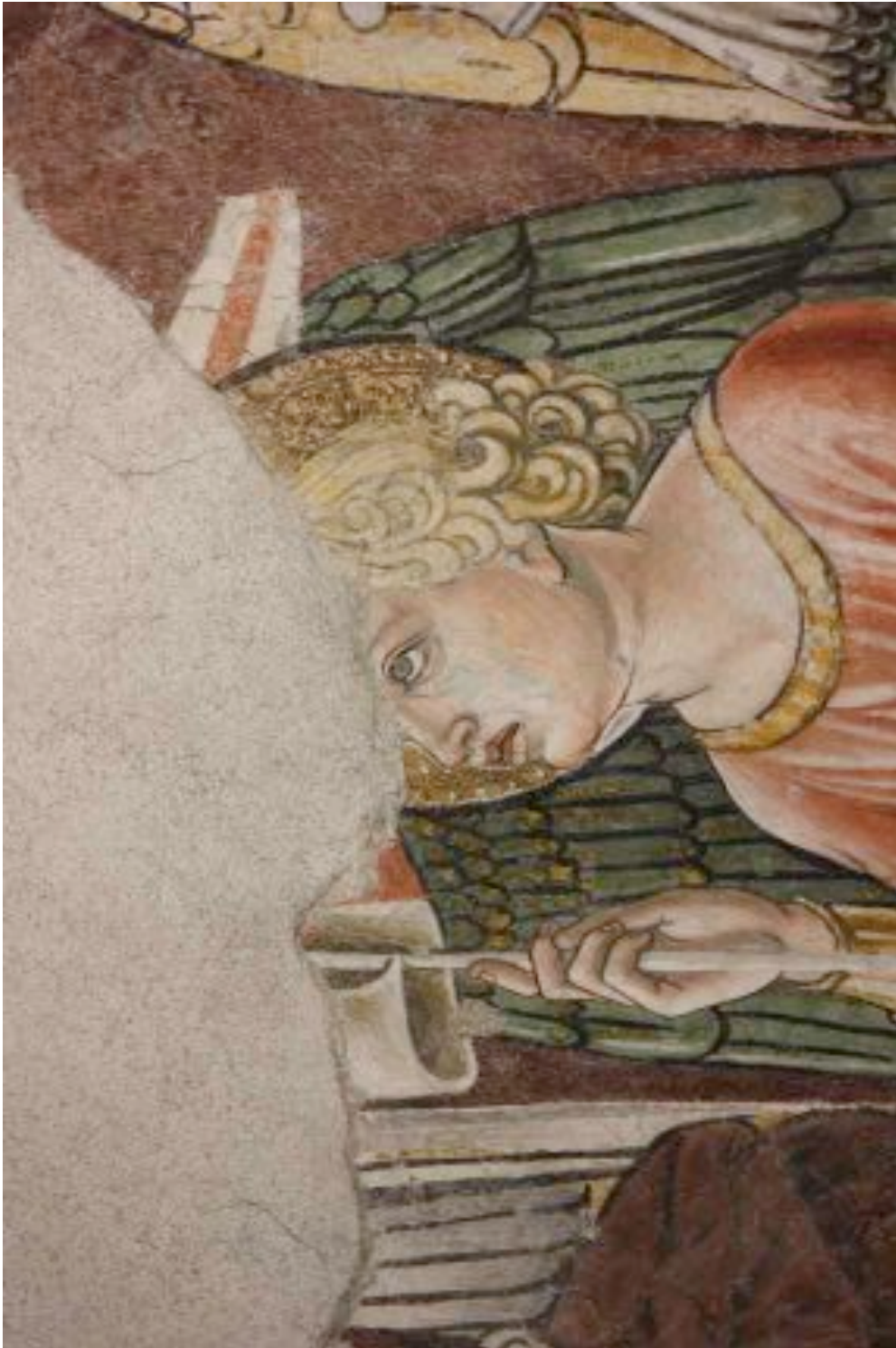


Fig. 26 Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo Potenza*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 27 Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo Dominazione*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 28 Bottega di Antoniazio Romano, *Arcangelo*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 29 Bottega di Antoniazio Romano, *Apparizione di San Michele arcangelo sul Monte Gargano*, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 30 Bottega di Antoniazio Romano, *Apparizione di San Michele arcangelo sul Monte Tomba*, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.





Fig. 31 Bottega di Antoniazio Romano, *Ariete*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 32 Bottega di Antoniazio Romano, *Arciere tra gli armenti*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 33 Bottega di Antoniazio Romano, *Arciere*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 34 Bottega di Antoniazio Romano, *Processione di sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 35 Bottega di Antoniazio Romano, *Processione di sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.





Fig. 36 Bottega di Antoniazio Romano, *Processione di sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 37 Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 38 Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.





Fig. 39 Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 40 Bottega di Antoniazio Romano, *Frati cantori*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 41 Bottega di Antoniazzo Romano, *Ritratti di frati*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 42. Bottega di Antoniazio Romano, *Particolare del fregio decorativo*, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 43 Pancrazio Jacovetti, *Angelo in grisaille*, 1475-80 circa, chiesa di San Biagio, Corchiano.





Fig. 44 Bottega di Antoniazio Romano, *Particolare della fortezza sul Monte Gargano*, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 44b Pancrazio Jacovetti, *Presepio*, particolare, 1475-80 circa, chiesa di San Biagio, Corchiano.



Fig. 45 Palinsesto pittorico con resti della decorazione quattrocentesca, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 46 Palinsesto pittorico con resti della decorazione quattrocentesca, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.

Fig. 47 Resti della zoccolatura in finti marmi mischi, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.



Fig. 48 Resti del velario con decorazione a *estofado*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.





Fig. 49 Bottega di Antoniazio Romano, *San Giovanni Battista*, 1467-68 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.



Fig. 50 Bottega di Antoniazio Romano, *San Lorenzo*, 1467-68 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.





Fig. 51 Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Buon Consiglio*, 1467-68 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Zagarolo.



Fig. 52 Anonimo tardogotico, *Madonna del Buon Consiglio*, santuario della Madonna del Buon Consiglio, Genazzano.

Fig. 52b Proposta di ricostruzione del *Trittico* di Zagarolo.





Fig. 53 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1464-67 circa, chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, Roma.



Fig. 54 Antoniazzo Romano Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di San Francesco, Subiaco.

Fig. 55 Antoniazzo Romano Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, 1468, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.



Fig. 56 Antoniazio Romano Romano, *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Antonio da Padova*, 1467, chiesa di San Francesco, Subiaco.





Fig. 57 Antoniazio Romano Romano, *San Benedetto*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.



Fig. 58 Pittore antoniazesco, *San Francesco*, post 1467, già Prato, asta Farsetti, 11 aprile 2014, num. 696.



Fig. 59 Collaboratore di Antoniazzo Romano, *Santa Francesca Romana risana il braccio troncato*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.



Fig. 60 Collaboratore di Antoniazio Romano, *Santa Francesca Romana risana il piede*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.





Fig. 61 Collaboratore di Antoniazio Romano, *Apparizione del globo luminoso*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.

Fig. 62 Collaboratore di Antoniazio Romano, *Santa Francesca Romana risana nove ferite*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.



Fig. 63 Collaboratore di Antoniazio Romano, *Apparizione del globo luminoso*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.

Fig. 64 Collaboratore di Antoniazio Romano, *Santa Francesca Romana risana nove ferite*, particolare, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.



Fig. 65 Stato di conservazione della parete d'altare prima dei restauri del 1939-40, cappella del monastero di Tor de' Specchi, Roma.



Fig. 66 Pittore romano, *Profeta*, particolare, torre del campanile, imperiale abbazia di Farfa.

Fig. 67 Pittore romano, *Profeta*, particolare, torre del campanile, imperiale abbazia di Farfa.





Fig. 68 Lorenzo da Viterbo, *Adorazione dei Magi*, particolare, Palazzo Orsini, Tagliacozzo.



Fig. 69 Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine*, particolare, 1469, Cappella Mazzatosta, chiesa di Santa Maria della Verità, Viterbo.



Fig. 70 Pittore romano, *Ritratti di francescani*, particolare, 1463 circa, Cappella del Tabor, Isola Bisentina (Bolsena).





Fig. 71 Antoniazio Romano, *Processione di sant'Auberto*, particolare, Cappella Bessarione, basilica dei Santi Apostoli, Roma.





Fig. 72 Antoniazio Romano, *Madonna della Consolazione*, 1469-70 circa, chiesa di Santa Maria della Consolazione, Roma.



Fig. 73 Antoniazio Romano e bottega, *Metterza*, 1470 circa, collezione Veronesi, Milano.



Fig. 74 Pierantonio Mezzastris, *Copia della Madonna della Consolazione e santi*, 1485 circa, particolare, monastero di Sant'Anna, Foligno.



Fig. 75 Pierantonio Mezzastris, *Copia della Madonna della Consolazione e santi*, 1485 circa, Pinacoteca Comunale, Foligno.



Fig. 76 Pittore antoniazzesco (?), *Copia della Madonna della Consolazione*, fine anni sessanta-inizio anni settanta, chiesa di San Cesareo all'Appia, Roma.





Fig. 77 Pittore antoniazresco, *Madonna della Purità*, fine anni sessanta-inizio anni settanta, refettorio del convento dei Carmelitani di Traspontina.



Fig. 78 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna della Consolazione*, 1470 circa, tomba Mellini, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 79 Antoniazzo Romano Romano, *Annunciazione*, 1472-73 circa, Cappella Bellomini, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.





Fig. 80 Fotografia dell'*Annunciazione* del Pantheon prima del restauro del 1909-10.



Fig. 81 Antoniazzo Romano, *Dio padre*, particolare, Cappella Bellomini, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.

Fig. 82 Antoniazzo Romano, *Vergine annunciata*, particolare, Cappella Bellomini, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.



Fig. 83 Antoniazio Romano, *Angelo annunciante*, particolare, Cappella Bellomini, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.

Fig. 84 Melozzo da Forlì, *Angelo suonatore di liuto*, particolare speculare, 1471-74 circa, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.



Fig. 85 Tomba di Ludovico d'Albret, seconda metà degli anni sessanta, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma.





Fig. 86 Pittore all'opera con Andrea Bregno, *Angelo reggicortina*, particolare, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma.

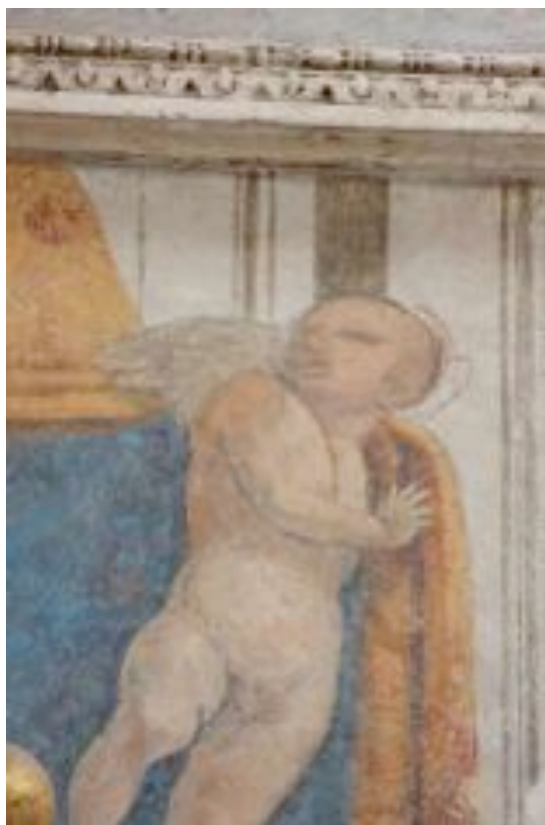


Fig. 87 Pittore all'opera con Andrea Bregno, *Angelo reggicortina*, particolare, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma.



Fig. 88 Tomba Coca, 1473 circa, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.



Fig. 89 Pittore melozzesco, *Giudizio particolare del vescovo Coca*, particolare, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.





Fig. 90 Pittore melozzesco, *Angelo tubicini*, particolare, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.





Fig. 91 Ingresso alla Cappella Coëtivy, 1474 circa, basilica di Santa Prassede, Roma.



Fig. 92 Pittore all'opera con Andrea Bregno, *Angelo in grisaille*, particolare, basilica di Santa Prassede, Roma.

Fig. 93 Pittore all'opera con Andrea Bregno, *Angelo in grisaille*, particolare, basilica di Santa Prassede, Roma.



Fig. 94 Particolare di ciò che resta della decorazione all'antica della Cappella Coëtivy, basilica di Santa Prassede, Roma.





Fig. 95 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1472-75 circa, chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo, Roma.



Fig. 96 Antoniazzo Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo, Roma.



Fig. 97 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1475 circa, Metropolitan Museum of Art, New York.





Fig. 98 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di Santa Maria Annunziata in Borgo, Roma.



Fig. 99 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1475 circa, Pinacoteca Nazionale dell'Umbria, Perugia.





Fig. 100 Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e Onorato II Caetani, tra i santi Pietro e Paolo*, 1476, chiesa di San Pietro, Fondi.



Fig. 101 Melozzo da Forlì, *Bartolomeo Platina rende omaggio a Sisto IV*, 1475-76 circa, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.



Fig. 102 Antoniazio Romano, *San Pietro*, particolare, chiesa di San Pietro, Fondi.



Fig. 103 Antoniazio Romano, *San Francesco*, 1477-80 circa, già Londra, asta Christie, 9 luglio 2003, num. 3.





Fig. 104 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e il committente*, 1476-80 circa, Museum of Fine Arts, Houston.



Fig. 105 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, stato di conservazione prima della pulitura, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 106 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, stato di conservazione dopo la pulitura, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 107 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Velletri, cappella del Palazzo Ginetti.





Fig. 108 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi.



Fig. 110 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Pinacoteca Civica, Fermo.



Fig. 109 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già collezione Riemsdyk (?).



Fig. 111 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Galleria di Palazzo Bianco, Genova.





Fig. 112 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Roma, Procura di San Sulpicio.

Fig. 114 Pittore antoniazesco (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, Museo di Roma, Roma.

Fig. 113 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già collezione privata.



Fig. 115 Pittore antoniazzesco (?), *Madonna della Sanità*, 1476-80 circa, basilica di San Lorenzo in Lucina, Roma.

Fig. 116 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1480 circa, chiesa di Santa Maria Consolatrice, Nazzano.

Fig. 117 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di Santa Maria Consolatrice, Nazzano.



Fig. 118 Pierantonio Mezzastris, *Madonna col Bambino*, 1491, Pinacoteca, Foligno.



Fig. 119 Bernardino Mezzastris, *Madonna col Bambino*, 1507, chiesa di Sant'Illuminata, Montefalco.





Fig. 120 Decorazione pittorica della Cappella di San Vito, 1483, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.



Fig. 121 Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente*, particolare, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.

Fig. 122 Pittore antoniazzesco, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Crescenzia e Modesto*, particolare, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.



Fig. 123 Pittore antoniazresco, *Santa Margherita*, particolare, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.



Fig. 124 Pittore antoniazresco, *San Sebastiano*, particolare speculare, chiesa dei Santi Vito e Modesto, Roma.



Fig. 125 Antoniazio Romano, *San Sebastiano e due committenti*, 1480-83 circa, Pinacoteca Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.





Fig. 126 Antoniazio Romano, *Onorato II Caetani*, particolare, chiesa di San Pietro, Fondi.

Fig. 128 Antoniazio Romano, *Anonimo committente anziano*, particolare, Pinacoteca Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

Fig. 127 Antoniazio Romano, *Anonimo committente giovane*, particolare, Pinacoteca Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.



Fig. 129 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e due angeli*, 1480-83 circa, Norton Simon Museum of Art, Pasadena (California).



Fig. 130 Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, 1480-90 circa, già Milano, collezione privata.

Fig. 131 Falsario ottocentesco (?), *Madonna col Bambino*, già Dublino, collezione Murnaghan.

Fig. 132 Maestro della Crocifissione di Assergi, *Madonna col Bambino*, particolare, chiesa di Santa Maria Assunta, Assergi.





Fig. 133 Affreschi del presbiterio, 1481-83 circa, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 134 Volta del presbiterio della chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 135 *Storie del Battista*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 136 *Assunzione della Vergine*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.





Fig. 137 Particolare del sottarco con le *Sibille*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 138 Particolare del *San Domenico*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.





Fig. 139 Bottega di Antoniazio Romano, *Salvatore benedicente*, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 140 Antoniazzo Romano, *Santi Matteo e Ambrogio*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 141 Antoniazio Romano, *Santi Marco e Agostino*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.





Fig. 142 Antoniazio Romano, *Crocifisso*, particolare, Samek Art Museum, Bucknell University, Lewisburg (Pennsylvania).

Fig. 143 Antoniazio Romano, *San Luca*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 144 Antoniazio Romano, *San Marco*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.

Fig. 145 Antoniazio Romano, *Sant'Ambrogio*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 146 Antoniazio Romano, *Sant'Agostino*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 147 Antoniazzo Romano, *San Matteo*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.





Fig. 148 Melozzo da Forlì, *Ezechiele*, Sagrestia di San Marco, Santa Casa, Loreto.



Fig. 149 Antoniazio Romano, *San Matteo*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 150 Antoniazio Romano, *San Vincenzo Ferrer*, particolare, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.





Fig 151 Antoniazio Romano, *Tre Apostoli*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.

Fig. 152 Melozzo da Forlì, *Cinque Apostoli*, particolare, Sacrestia di San Marco, Santa Casa, Loreto.



Fig. 153 Melozzo da Forlì, *Cristo porta Croce*, già Vienna, galleria Sanct Lucas.



Fig. 154 Antoniazio Romano, *Assunzione della Vergine*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.

Fig. 155 Antoniazio Romano, *Angelo*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.





Fig. 156 Ambito di Pinturicchio, *Assunzione della Vergine*, Albertina, Graphische Sammlung, Vienna.



Fig. 157 Antoniazio Romano, *Apostoli*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 158 Antoniazio Romano, *Veduta di Tivoli*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.

Fig. 159 Antoniazio Romano, *Veduta ideale di Gerusalemme (?)*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.





Fig. 160 Perugino e collaboratori, *Consegna delle chiavi*, 1481-82 circa, Cappella Sistina, Città del Vaticano.

Fig. 161 Antoniazio Romano, *Gruppo di sei Apostoli*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 162 Bartolomeo della Gatta, *Due Apostoli*, particolare, Cappella Sistina, Città del Vaticano.

Fig. 163 Antoniazio Romano, *Apostolo genuflesso*, particolare speculare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.





Fig. 164 Bottega di Antoniazio Romano, *Nascita del Battista*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.

Fig. 165 Bottega dei Ghirlandaio, *Visita agli infermi*, primi anni novanta, oratorio dei Buonuomini di San Martino, Firenze.



Fig. 166 Antoniazio Romano, *Imposizione del nome al Battista*, particolare, chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli.



Fig. 167 Antoniazio Romano Romano, *San Francesco in adorazione del Crocifisso*, 1480-83 circa, Samek Art Museum, Bucknell University, Lewisburg (Pennsylvania).



Fig. 168 Bottega di Antoniazio Romano, *Crocifisso*, 1480-85 circa, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.





Fig. 169 Bottega di Antoniazio Romano, *Calvario*, 1480-85 circa, già Londra, collezione Benson.



Fig. 170 Pittore antoniazzesco, *Crocifissione con i Dolenti e il committente*, 1485-95 circa, Museo Diocesano, Velletri.



Fig. 171 Antoniazio Romano, *San Vincenzo Ferrer e il committente*, 1485 circa, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.



Fig. 172 Antoniazio Romano, *Ritratto del committente*, particolare, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.





Fig. 173 Lato orientale del ciborio di Urbano V, 1485 circa, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 174 Lato meridionale del ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 175 Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Caterina d'Alessandria e Antonio abate*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.





Fig. 176 Bottega di Antoniazio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 177 Bottega di Antoniazio Romano, *Annunciazione*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 178 Lato settentrionale del ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.





Fig. 179 Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Pietro e Andrea*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 180 Bottega di Antoniazio Romano, *Calvario*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.





Fig. 181 Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Giacomo maggiore e Paolo*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di san Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 182 Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Girolamo e Ambrogio*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

Fig. 183 Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Gregorio e Agostino*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 184 Bottega di Antoniazio Romano, *Dio padre*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

Fig. 185 Bottega di Antoniazio Romano, *Annunciazione*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.





Fig. 186 Bottega di Antoniazio Romano, *San Giovanni Evangelista*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 186b Particolare del *Testamento di Mosè*, 1482 circa, Cappella Sistina, Città del Vaticano.



Fig. 187 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e il committente*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 188 Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Lorenzo e Giovanni Battista*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 189 Antoniazio Romano, *Cristo risorto*, particolare, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.

Fig. 191 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Salvatore benedicente con la Vergine, santa Francesca Romana e l'angelo custode, e il committente*, 1480-85 circa, Institute of Arts, Detroit.

Fig. 190 Bottega di Antoniazio Romano, *San Paolo*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.





Fig. 190b Bottega di Antoniazio Romano, *San Pietro*, 1485 circa, già New York, asta Sotheby's, 5 ottobre 2001, num. 30.



Fig. 192 Antoniazio Romano, *San Vincenzo Ferrer e il committente*, particolare, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.

Fig. 193 Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Gregorio e Agostino*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.





Fig. 194 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Benedetto, Paolo, Pietro e Giustina*, 1485 circa, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.



Fig. 195 Stato di conservazione dell'opera prima del restauro del 1963, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.

Fig. 196 Stato di conservazione dell'opera dopo il restauro del 1963, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.



Fig. 197 Bottega di Antoniazio Romano, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1485-90 circa, particolare, Pinacoteca Fortunato Duranti, Montefortino.



Fig. 198 Bottega di Antoniazio Romano, *Santa Giustina da Padova*, particolare, Pinacoteca della basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.



Fig. 199 Antoniazio Romano, *San Fabiano papa* (?), 1485 circa, Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts).



Fig. 200 Bottega di Antoniazio Romano, *San Giovanni Evangelista*, particolare, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.





Fig. 201 Anonimo bizantineggiante del XIVsecolo (?), *Madonna col Bambino* (*Maria mater omnium*), altar maggiore, chiesa di Sant'Agostino, Roma.



Fig. 202 Antoniazio Romano, *Copia della Madonna di Sant'Agostino*, 1486, Museo Diocesano, Velletri.



Fig. 203 Antoniazio Romano, *Madonna di Leone Magno*, 1485-90 circa, National Gallery of Ireland, Dublin.



Fig. 204 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Madonna in trono col Bambino*, 1486 circa, basilica di San Nicola in Carcere, Roma.

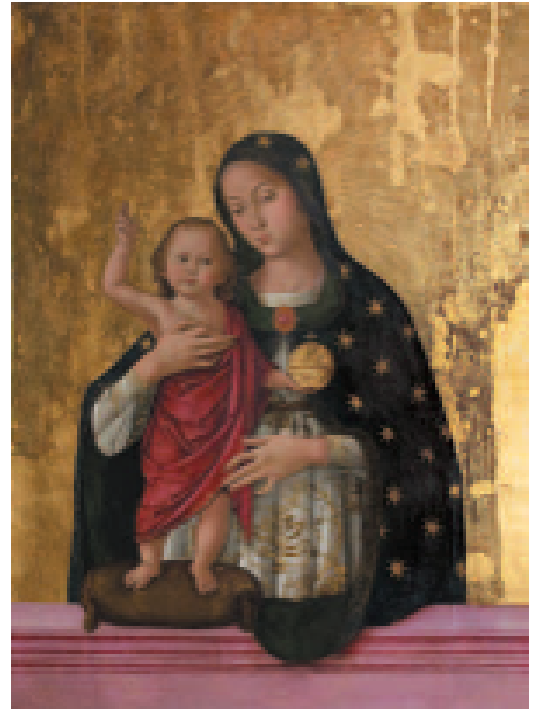


Fig. 205 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1486-90 circa, Museo Diocesano, Velletri.





Fig. 206 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1496 (?), chiesa di Santa Maria e San Biagio, Sant'Angelo Romano.

Fig. 207 Socio di Antoniazio Romano, *Santi Sebastiano e Antonio abate*, chiesa di Santa Maria e San Biagio, Sant'Angelo Romano.

Fig. 208 Socio di Antoniazio Romano, *Annunciazione*, chiesa di Santa Maria e San Biagio, Sant'Angelo Romano.



Fig. 209 Antoniazio Romano, *Santa Caterina d'Alessandria tra i santi Vincenzo di Saragozza e Antonio da Padova*, 1489 circa, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.



Fig. 210 Parete d'altare della Cappella Costa con la pala marmorea di Cesare Quaranta, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.





Fig. 211 Volta della Cappella Costa, 1489 circa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.



Fig. 212 Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.





Fig. 213 Bottega di Antoniazio Romano, *San Gregorio*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.



Fig. 214 Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Ambrogio*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.

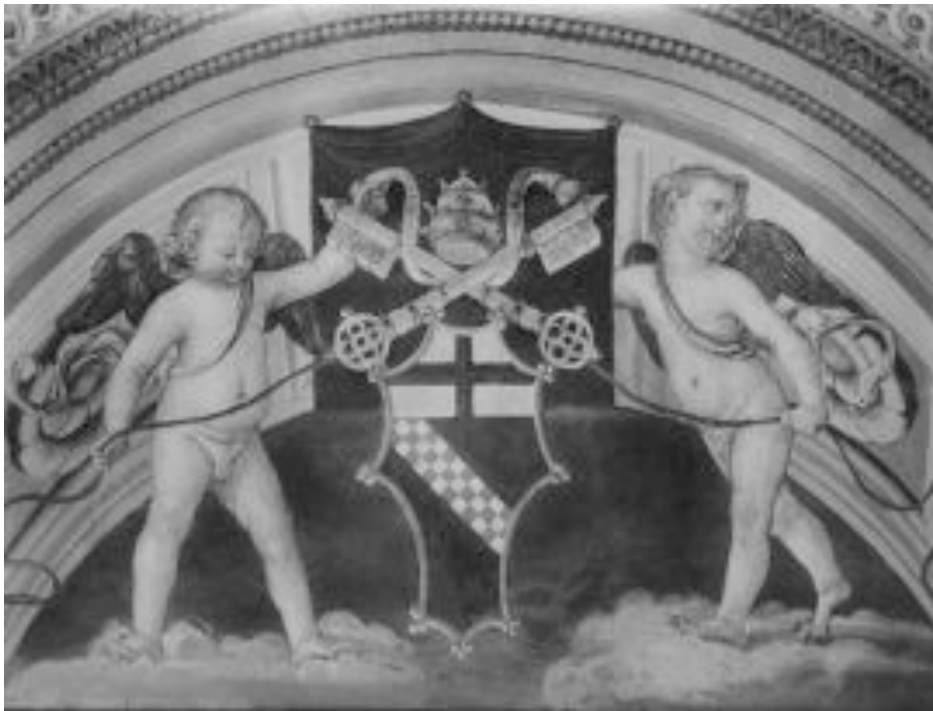


Fig. 215 Bottega di Antoniazio Romano, *Angeli reggitemma*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.

Fig. 216 Bottega di Pinturicchio, *Angeli reggitemma*, fine anni ottanta, particolare, Sala delle Statue, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.





Fig. 217 Bottega di Antoniazio Romano, *Figure alate*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.

Fig. 218 Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo reggistemma*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.



Fig. 219 Bottega di Antoniazio Romano, *Figure alate*, particolare, Cappella Costa, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.

Fig. 220 Bottega di Pinturicchio, *Soffitto dipinto*, 1490 circa, particolare, Sala dei Semidei, Palazzo di Domenico della Rovere (dell'Ordine Equestre del Santo Sepolcro), Roma.



Fig. 221 Antoniazzo Romano, *Sant'Antonio da Padova*, particolare, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.



Fig. 222 Bottega di Antoniazzo Romano, *Sant'Antonio da Padova*, 1488-90 circa, Museo Civico, Rieti.



Fig. 223 I sei affreschi staccati provenienti dalla Camera di Santa Caterina (1488-90 circa), esposti in occasione della mostra romana su Antoniazio dell'inverno 2013.



Fig. 224 Bottega di Antoniazio Romano, *Dio padre*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Fig. 225 Bottega di Antoniazio Romano, *Vergine annunciata*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.





Fig. 226 Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Apollonia*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Fig. 227 Bottega di Antoniazio Romano, *Santa Lucia*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.



Fig. 228 Bottega di Antoniazio Romano, *Vir Dolorum*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Fig. 229 Bottega di Antoniazio Romano, *San Domenico*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Fig. 230 Bottega di Antoniazio Romano, *San Giovanni Evangelista*, particolare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.



Fig. 231 Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo penitente*, particolare speculare, Camera di Santa Caterina, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.



Fig. 232 Antoniazio Romano, *San Girolamo penitente*, 1485-90 circa, Museo Poldi Pezzoli, Milano.





Fig. 233 Pittore romano del 1488, *Stigmatizzazione di san Francesco*, 1488, Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi.



Fig. 234 Antoniazio Romano, *Cristo incontra la madre sulla via del Calvario*, fine anni ottanta-inizio anni novanta circa, Musei Civici, Pesaro.



Fig. 235 Antoniazio Romano (?), *Festino di Erode*, fine anni ottanta-inizio anni novanta, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino.

Fig. 236 Antoniazio Romano, *Presepio*, fine anni ottanta-inizio anni novanta, Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 237 Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo medica il leone*, fine anni ottanta-inizio anni novanta, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia.

Fig. 238 Bottega di Antoniazio Romano, *San Girolamo medica il leone*, particolare, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia.





Fig. 239 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Paolo e Francesco*, 1487, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

Fig. 240 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, particolare, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.



Fig. 241 Bottega di Antoniazzo Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova*, 1490 circa, chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, Roma.



Fig. 242 Pittore antoniazzesco (?), *Madonna in trono col Bambino, un santo vescovo (Savino da Spoleto?), sant'Agnese, e i cardinali Domenico e Angelo Capranica*, Cappella dell'Almo Collegio Capranica, Roma.



Fig. 243 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Gentil Virginio Orsini riceve l'investitura a comandante delle truppe aragonesi; Gentil Virginio Orsini riceve Piero de' Medici a Bracciano*, 1490 circa (?), Sala dei Cesari, Castello Odescalchi, Bracciano.



Fig. 244 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Gentil Virginio Orsini riceve l'investitura a comandante delle truppe aragonesi*, particolare, Sala dei Cesari, Castello Odescalchi, Bracciano.





Fig. 245 Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Paolo e Pietro e i dodici uditori di Rota*, 1489-90 circa, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, Città del Vaticano.



Fig. 246 Pittore antoniazzesco, *Madonna in trono col Bambino*, 1491 circa, chiesa di Sant'Apollonia, Velletri.



Fig. 247 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e due angeli*, 1490-1500 circa, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 248 Antoniazio Romano, *Ritratti degli uditori di Rota* (lato sinistro), particolare, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, Città del Vaticano.

Fig. 249 Antoniazio Romano, *Ritratti degli uditori di Rota* (lato destro), particolare, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, Città del Vaticano.



Fig. 250 Antoniazio Romano, *Il cardinale Torquemada presenta le maritande*, particolare, Cappella dell'Annunziata, chiesa di Santa Maria sopra Minerva.

Fig. 251 Pittore romano, *Tre Angeli*, 1500 circa, particolare, Strossmayerova Galerija Starih Majstora, Zagabria.



Fig. 251b *Cinque committenti inginocchiati*, Kupferstich-Kabinett, Dresda.



Fig. 251c *Cinque committenti inginocchiati*, Kupferstich-Kabinett, Dresda.





Fig. 252 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino* (*Madonna Praegnantium*), 1490-1500 circa, basilica di San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano.

Fig. 253 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1497, Museo Civico, Viterbo.



Fig. 254 Bottega di Antoniazzo Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1495-99, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile di Bracciano.

Fig. 255 Pittore antoniazzesco (?), *Madonna in trono col Bambino*, 1490-1500 circa, Cappella della Madonna del Buon Aiuto, Roma.





Fig. 256 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Stefano e Lucia*, 1491 (o 1492), Museo Diocesano, Capua.

Fig. 258 Bottega di Antoniazio Romano, *Metterza*, 1495-1500 circa, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.

Fig. 257 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1494, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.



Fig. 259 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Museo de Bellas Artes, Valencia.



Fig. 260 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Coro d'Inverno, basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma.



Fig. 261 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Cappella di San Bonaventura, basilica dei Santi Apostoli, Roma.





Fig. 262 Antoniazio Romano, *San Giovanni Battista*, 1490-95 circa, Städel Museum, Francoforte.



Fig. 263 Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino*, 1494, Musée de Tessé, Le Mans.





Fig. 264 Antoniazio Romano, *Vir Dolorum*, 1490-95 circa, Capilla Real, Granada.



Fig. 265 Antoniazio Romano, *Vir Dolorum*, particolare, Capilla Real, Granada.

Fig. 266 Antoniazio Romano, *San Giovanni Battista*, particolare, Städel Museum, Francoforte.



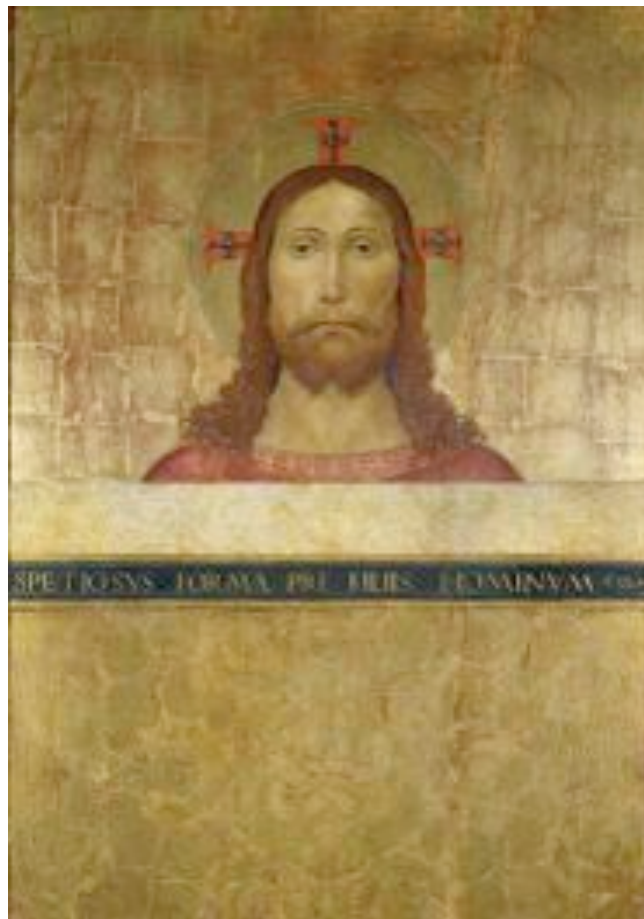


Fig. 267 Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore* (centrale), i *Santi Giovanni Battista e Pietro* (lateral interni), i *Santi Giovanni Evangelista e Colomba di Sens* (lateral esterni), 1491-95 circa, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 268 Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, particolare, Museo del Prado, Madrid.

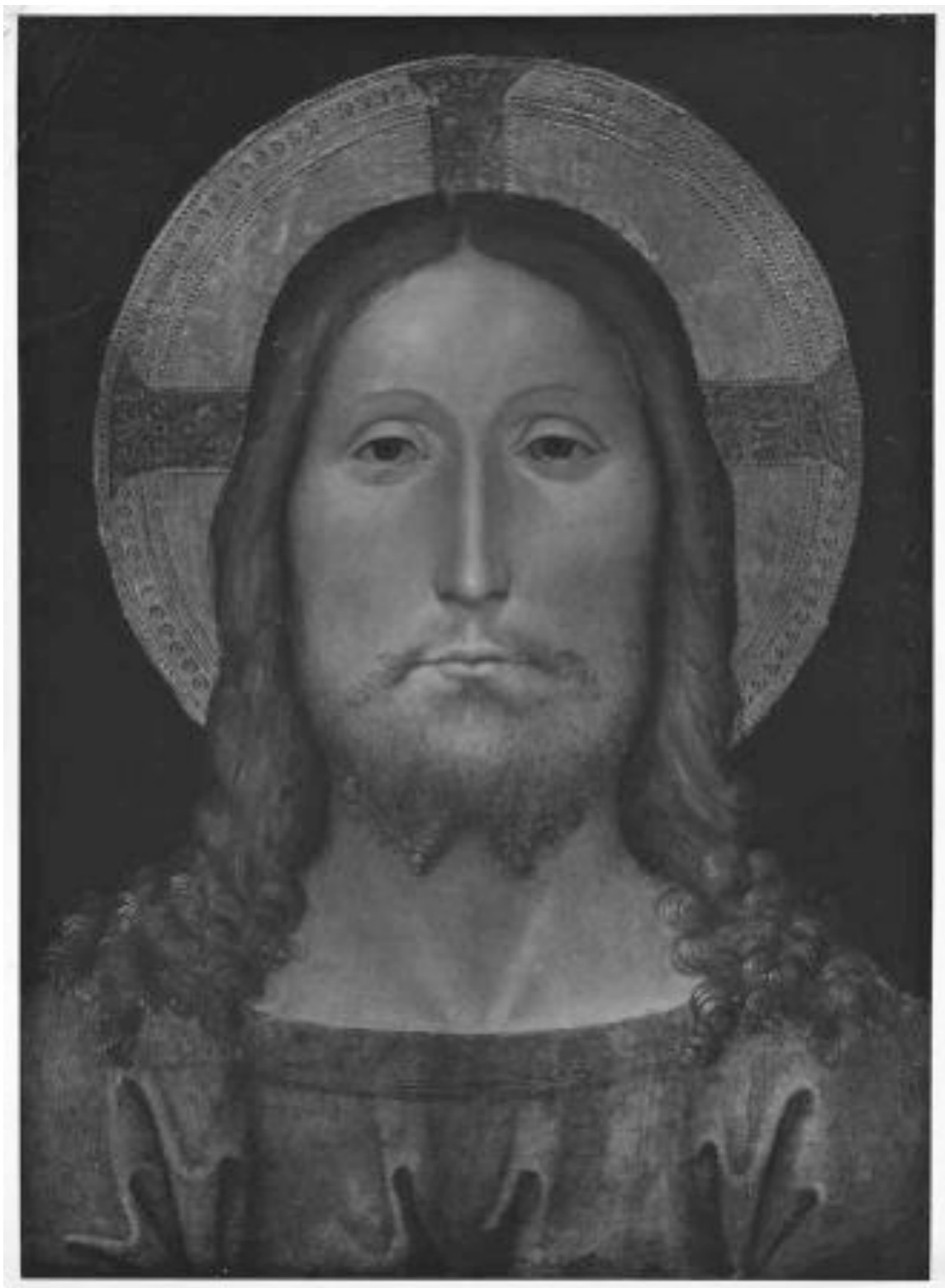


Fig. 269 Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, 1490-1500 circa, già Carpi, collezione Carlo Alberto Foresti.



Fig. 270 Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore*, 1490-1500 circa, già Venezia, asta Finarte-Semenzato, 17 aprile 2005 num. 29.

Fig. 272 Pittore antoniazesco, *Salvatore benedicente*, stato di conservazione al momento del rinvenimento da parte di Emma Zocca nel 1939, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.

Fig. 271 Bottega di Antoniazio Romano (Marcantonio Aquili?), *Busto del Salvatore*, 1500-1510 circa, Museo Catedralicio, Segorbe.

Fig. 273 Pittore antoniazesco, *Salvatore benedicente*, 1490-1500 circa, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.



Fig. 274 Bottega di Antoniazio Romano, *Busto del Salvatore e la Veronica*, già Ancona, cattedrale di San Ciriaco, Cappella Benincasa.





Fig. 275 Pinturicchio, *Madonna col Bambino*, ultimo decennio del Quattrocento, Museum of Art, Raleigh (North Carolina).



Fig. 276 Pinturicchio, *Madonna col Bambino*, ultimo decennio del Quattrocento, Museum of Art, Philadelphia.



Fig. 277 Pinturicchio, *Madonna del canonico Liberato Bertelli*, 1488-89 circa, particolare, Pinacoteca Civica, Sanseverino Marche.





Fig. 278 Marco Palmezzano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista e Margherita (Pala Dozza)*, 1492, chiesa parrocchiale, Dozza.





Fig. 279 Antoniazio Romano, *Adorazione del Bambino con i santi Andrea e Lorenzo*, 1490-92 circa, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.



Fig. 280 Marco Palmezzano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista, Pietro, Domenico e Maria Maddalena* (*Pala di Brera*), 1493, Pinacoteca di Brera, Milano.



Fig. 281 Bottega di Antoniazio Romano, *Presepio*, 1490-1500 circa, duomo di Santa Maria Maggiore, Civita Castellana.





Fig. 282 Antoniazio Romano, *Bambino benedicente*, particolare, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

Fig. 283 Bottega di Antoniazio Romano, *Bambino benedicente*, particolare, duomo di Santa Maria Maggiore, Civita Castellana.



Fig. 284 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Pontificio Collegio Scozzese, Roma.



Fig. 285 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Musée du Petit Palais, Avignone.





Fig. 286 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già Londra, collezione privata.



Fig. 286b Scudo araldico dipinto nel verso della tavola.



Fig. 287 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Walters Museum, Baltimora.

Fig. 289 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già New York, asta Schwerin.



Fig. 288 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Norton Simon Museum, Pasadena (California).

Fig. 290 Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino, due angeli e Dio padre*, 1490-1500 circa, Fogg Museum, Cambridge (Massachusetts).





Fig. 291 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già Stoccolma, collezione Stenman.

Fig. 293 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, Palais des Beaux-Arts, Lille.

Fig. 292 Pittore antoniazesco, *Madonna col Bambino*, già Lewes (Sussex), 1490-1500 circa, collezione E. P. Warren.

Fig. 294 Pittore antoniazesco, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, già Worcester Art Museum, Worcester (Massachusetts).



Fig. 295 Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, Staatliches Lindenau Museum, Altenburg.

Fig. 297 Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500 circa, particolare del pannello centrale, Courtauld Galleries, Londra.

Fig. 296 Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, già Parigi, asta Palais Galliera.

Fig. 298 Pittore antoniazzesco, *Madonna col Bambino e la colomba dello Spirito Santo*, 1490-1500 circa, già New York, Metropolitan Museum of Arts.



Fig. 299 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, già Firenze, collezione Loeser.

Fig. 301 Pittore antoniazzesco, *Copia della Madonna del Popolo*, Parrish Art Museum, Water Mill (Suffolk County, New York).

Fig. 300 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Lucia del Gonfalone, Roma.

Fig. 302 Pittore antoniazzesco, *Copia della Madonna del Popolo tra i Santi Lorenzo e Stefano*, 1490-1500 circa, già New Orleans, Paula Barcelo Gallery.



Fig. 303 Pittore antoniazzesco, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, già New York, Schaeffer Gallery.

Fig. 305 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1501 circa, collezione privata, Torino.

Fig. 304 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, Duomo, Amelia.

Fig. 306 Pittore antoniazzesco, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, già New York, collezione Richard M. Hurd.





Fig. 307 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1502 circa, già Ancona, cattedrale di San Ciriaco, Cappella Benincasa.



Fig. 308 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1498-ante 1512, Cappella Gormaz, cattedrale di San Giovenale, Narni.



Fig. 309 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1501 circa, santuario della Consolata, Torino.





Fig. 310 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Maria Assunta, Villanova sull'Arda.





Fig. 311 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, Hospital di San Marc, Gandia.



Fig. 312 Bottega di Antoniazio Romano con ridipinture secentesche (?), *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, già Madrid, collezione José Domínguez.



Fig. 313 Coronamento del retablo della Vergine del Rosario, 1593 circa, chiesa della Madre de Dios de la Piedad, Siviglia.





Fig. 314 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, retablo della Vergine del Rosario, chiesa della Madre de Dios de la Piedad, Sevilla.



Fig. 315 Retablo del Trionfo di Santiago, 1707-1712, Cattedrale, Granada.





Fig. 316 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo (Virgen de los Perdones)*, 1492-1503 circa, retablo del Trionfo di Santiago, Cattedrale, Granada.

Fig. 316b Anonimo bizantino del XIII secolo, *Madonna col Bambino*, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.



Fig. 317 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1503 circa, Sala del Cabildo, Capilla Real, Granada.



Fig. 318 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, particolare, Sala del Cabildo, Capilla Real, Granada.

Fig. 319 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, particolare, Duomo, Amelia.





Fig. 320 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, Museo, arcidiocesi di San Martino, Pannonhalma.



Fig. 321 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, santuario di Santa Maria della Quercia, Viterbo.



Fig. 322 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1492-1500 circa, Chiesa-Museo di San Francesco, Montefalco.





Fig. 323 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, stato di conservazione dopo il restauro del 1994, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Scandriglia (Ponticelli Romano).

Fig. 325 Pittore romano, *Copia della Madonna del Popolo*, già Firenze, mercato antiquario.

Fig. 324 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1490-1500 circa, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Scandriglia (Ponticelli Romano).

Fig. 326 Pittore romano, *Copia della Madonna del Popolo*, già Torino, Galleria Zabert.



Fig. 327 Affreschi del catino absidale della basilica di Santa Croce in Gerusalemme (1492-95 circa) prima del restauro del 1998-99.



Fig. 328 Disegno delle *Storie della vera Croce* dell'abside della basilica di Santa Croce in Gerusalemme, primi decenni del Cinquecento, già New York, asta Sotheby, 26 gennaio 2005, num. 64.





Fig. 329 Bottega di Antoniazio Romano, *Salvatore benedicente*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.

Fig. 330 Bottega di Antoniazio Romano, *Panneggio del manto del Salvatore*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.



Fig. 331 Bottega di Antoniazio Romano, *Tre angeli (gruppo di destra)*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.

Fig. 332 Bottega di Antoniazio Romano, *Fregio con testine angeliche*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.





Fig. 333 Bottega di Antoniazio Romano, *Rinvenimento delle tre croci*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.



Fig. 334 Bottega di Antoniazio Romano, *Sant'Elena riconosce la vera Croce*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.





Fig. 335 Bottega di Antoniazio Romano, *Il cardinal Mendoza in adorazione della Croce*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.



Fig. 336 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Scontro tra Eraclio e Cosroe sul Danubio*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.





Fig. 337 Bottega di Antoniazio Romano, *Eraclio è bloccato nell'ingresso a Gerusalemme*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.

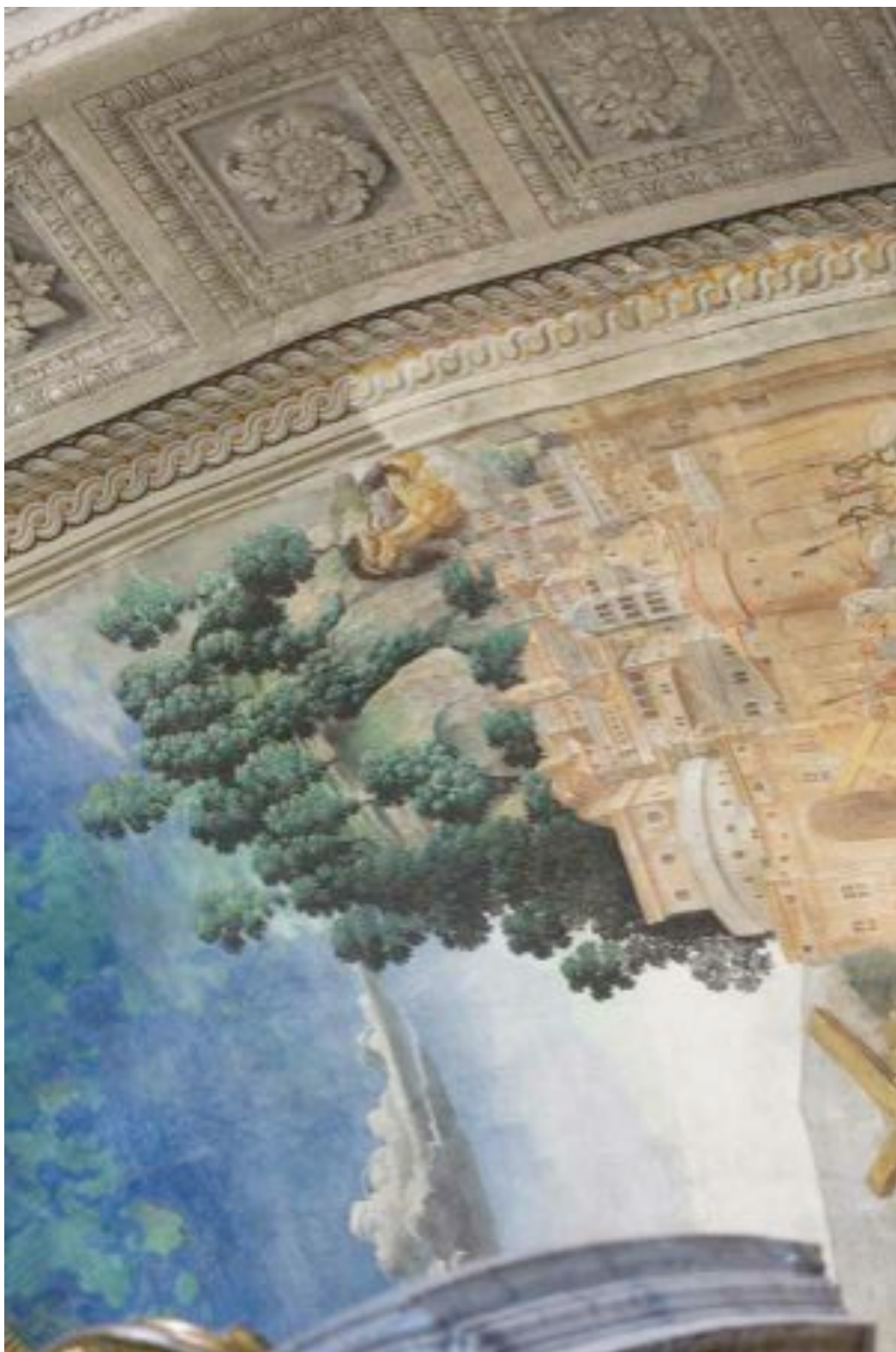


Fig. 338 Bottega di Antoniazio Romano, *Veduta di Gerusalemme e dell'angelo del Signore*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.



Fig. 339 Bottega di Antoniazio Romano (col Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor?), *Rinvenimento delle tre croci*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.





Fig. 340 Collaboratori di Melozzo da Forlì (col Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor?), *Miracolo dell'impiccato*, già Forlì, chiesa di San Biagio, Cappella Feo.





Fig. 341 Bottega di Antoniazio Romano (col Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor?), *Miracolo del giovane resuscitato*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.



Fig. 342 Bottega di Antoniazio Romano (col Maestro del *Sant'Eustachio* Figdor?), *Miracolo del giovane resuscitato*, particolare, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma.





Fig. 343 Parete d'altare della Cappella di Sant'Onofrio con l'*Annunciazione* (seconda metà degli anni novanta-inizi del Cinquecento), chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma.



Fig. 344 Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo annunciante*, particolare, Cappella di Sant'Onofrio, chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma.

Fig. 345 Bottega di Antoniazio Romano, *Vergine annunciata*, particolare, Cappella di Sant'Onofrio, chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma.



Fig. 346 Bottega di Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino e i santi Stefano, Pietro, Paolo e Sebastiano; Dio padre benedicente e due angeli*, 1495-99, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.



Fig. 347 Bottega di Antoniazio Romano, *Santo Stefano*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.

Fig. 348 Bottega di Antoniazio Romano, *San Pietro*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.





Fig. 349 Bottega di Antoniazio Romano, *San Paolo*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.

Fig. 350 Bottega di Antoniazio Romano, *San Sebastiano*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.



Fig. 351 Bottega di Antoniazio Romano, *Calotta con Dio padre e due angeli*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.

Fig. 352 Bottega di Antoniazio Romano, *Angelo adorante*, particolare, cappella dell'ex ospedale Civile, Bracciano.





Fig. 353 Bottega di Antoniazio Romano, *David e Salomone*, 1495-1500 circa, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.

Fig. 354 Bottega di Antoniazio Romano, *Dio padre benedicente*, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.



Fig. 355 Bottega di Antoniazio Romano, *Salomone*, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.



Fig. 356 Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta le maritande*, 1500, stato di conservazione dell'opera prima del restauro del 1922, Cappella dell'Annunziata, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Roma.





Fig. 357 Pittore antoniazresco, *Dio padre benedicente*, particolare, chiesa di Santa Maria del Gonfalone, Palombara Sabina.

Fig. 358 Pittore antoniazresco, *Annunciazione*, seconda metà degli anni novanta-primi anni del Cinquecento, chiesa di Santa Maria del Gonfalone, Palombara Sabina.



Fig. 359 Bottega di Antoniazio Romano, *Salvatore in trono*, 1501, collegiata di Santa Maria Assunta, Castelnuovo di Porto.

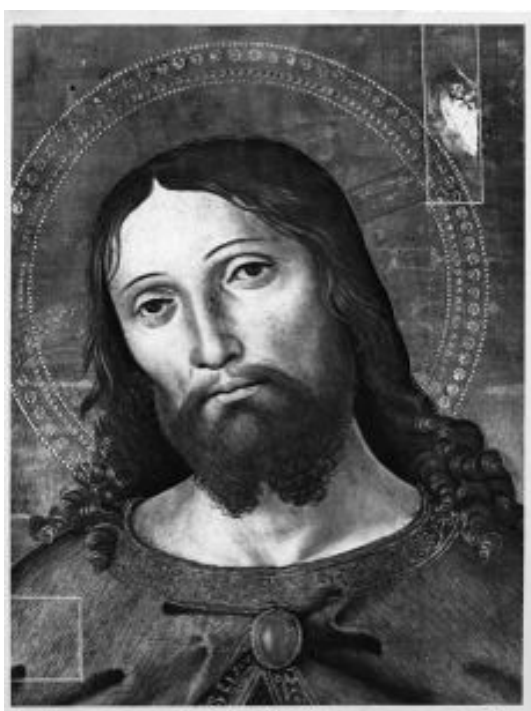


Fig. 360 Bottega di Antoniazio Romano, *David*, particolare, Cappella di Sant'Anna, chiesa di San Pietro in Montorio, Roma.

Fig. 361 Bottega di Antoniazio Romano, *Salvatore in trono*, particolare, collegiata di Santa Maria Assunta, Castelnovo di Porto.



Fig. 362 Associato di Antoniazio, *La Vergine e san Giovanni Evangelista, i santi Giovanni Battista Sebastiano*, collegiata di Santa Maria Assunta, Castelnuovo di Porto.



Fig. 363 Bottega di Antoniazio Romano (?), *Santi Paolo e Pietro*, già Roma, oratorio del Gonfalone.





Fig. 364 Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), *Madonna in trono col Bambino e i santi Domenico, Paolo, una santa, Giacomo maggiore (?) e Pietro*, 1478, collezione Vitetti, Roma.



Fig. 365 Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), *Salvatore benedicente in trono*, 1480-90 circa, chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Stimigliano.



Fig. 366 Maestro della Pala Vitetti (Cola Saccoccia?), verso della tavola del *Salvatore*, particolare, chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Stimigliano.





Fig. 367 Pittore del 1485, *Madonna in trono col Bambino, l'Angelo annunciante e san Pietro* (laterale interno sinistro), *la Vergine annunciata e san Paolo* (laterale interno destro), *i santi Antonio abate* (laterale esterno sinistro) *e Sebastiano* (laterale esterno destro), 1485, Museo di San Marco, Firenze.



Fig. 367b Copista ottocentesco (?), *Copia del Trittico degli Uffizi*, già Londra, asta Sotheby's del 1975, num. 44.

Fig. 367c Copista ottocentesco (?), *Copia dello scomparto centrale del Trittico degli Uffizi*, già Sant'Angelo Lodigiano, Castello Morando Bolognini.



Fig. 367d Copista ottocentesco (?), *Copia del Trittico degli Uffizi*, già Venezia, asta Semenzato, 6 novembre 2005, num. 47

Fig. 367e Copista ottocentesco (?), *Copia dello scomparto centrale del Trittico degli Uffizi*, Museo Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.



Fig. 368 Maestro della Pala di Avignone, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, 1485-90 circa, Musée du Petit Palais, Avignone.





Fig. 369 Maestro della Pala di Avignone, *Copia della Navicella di Giotto*, 1485-90 circa, Musée du Petit Palais, Avignone.

Fig. 369b Pittore ottocentesco (?), *Madonna il trono col Bambino tra i santi Giacomo e Maddalena*, già Parigi, asta Pelletier, 3 dicembre 1930, num. 27.





Fig. 370 Pittore romano, *Santo vescovo e san Biagio*, 1485-90 circa, Crocker Art Museum, Sacramento (California).



Fig. 371 Pittore romano, *Madonna col Bambino*, 1480-85 circa, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlino.

Fig. 371b Pittore romano (?), *Madonna col Bambino*, 1480-85 circa (?), già Londra, asta Christie's, 18 maggio 1990.

Fig. 372 Pittore romano, *San Sebastiano tra i santi Michele arcangelo e Rocco* (tavola centrale), 1485-90 circa, particolare, Pinacoteca della Basilica di San Paolo fuori le Mura, Roma.



Fig. 373 Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono tra i Santi Paolo e Pietro*, 1497, chiesa di San Lorenzo, Zagarolo.

Fig. 374 Pittore antoniazzesco, *San Giovanni Evangelista tra i santi Paolo e Stefano*, 1490-1500 circa, chiesa di San Giovanni Evangelista, Vacone.



Fig. 375 Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono*, 1500-1510 circa, chiesa di Santa Maria Assunta, Moricone.

Fig. 376 Pittore antoniazzesco, *Salvatore benedicente in trono tra i santi Andrea e Nicola*, 1490-1500 circa, chiesa di San Nicola di Bari, Ponzano Romano.





Fig. 377 Pittore romano, *San Cosma (o Damiano) e angeli*, 1500 circa, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino.



Fig. 378 Pittore romano, *San Damiano (o Cosma) e angeli*, 1500 circa, Strossmayerova Galerija Starih Majstora, Zagabria.



Fig. 379 Pittore antoniazresco, *Sant'Antonio abate*, 1485-90 circa, chiesa di San Biagio, Tivoli.

Fig. 380 Pittore antoniazresco, *Compianto*, 1485-1500 circa, monastero di Sant'Ambrogio alla Massima, Roma.



Fig. 381 Pietro Leone Bombelli, incisione della *Madonna avvocata* di Sant'Ambrogio alla Massima (Bombelli 1792, III, p. 105).

Fig. 381b Pittore romano del XIII secolo, *Madonna avvocata* (*Madonna delle Grazie*), chiesa di Santa Maria Maggiore, Tivoli.

Fig. 382 Giovanni Maggi, *Pala dell'altar maggiore di Sant'Anastasio alle Tre Fontane*, 1598 circa, particolare dell'incisione dell'abbazia delle Tre Fontane.





Fig. 383 Pittore romano con influenze umbre, *Salvatore benedicente*, 1490-1500 circa, Musée Fesch, Ajaccio.



Fig. 384 Antonio Barbazza, incisione della *Madonna avvocata* di Sant'Ambrogio alla Massima, 1755.



Fig. 385 Marcantonio Aquili (?), *San Benedetto*, 1500-10 circa, già Stati Uniti, mercato antiquario.



Fig. 386 Marcantonio Aquili (?), *San Domenico*, 1500-10 circa, già Stati Uniti, mercato antiquario.



Fig. 387 Marcantonio Aquili, *Trittico della Resurrezione*, 1511, Museo Civico, Rieti.





Fig. 388 Copista antoniazzesco (o Enrico Ludolf ?), *Madonna col Bambino*, già Firenze, collezione privata.

Fig. 389 Pittore antoniazzesco (?), *Madonna col Bambino*, 1476-80 circa, già Firenze, collezione Vasconcelles.

Fig. 390 Copista antoniazzesco (o Enrico Ludolf?), *Madonna col Bambino*, particolare, già Firenze, collezione privata.



Fig. 391 Pittore romano, *Copia della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore, i santi Pietro e Paolo, e il cardinale Philippe de Lévy*, 1475 (?), già Firenze, collezione Volterra.



Fig. 392 Bottega di Antoniazio Romano, *Santi Lorenzo e Giovanni Battista*, ciborio di Urbano V, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Fig. 393 Pittore romano, *Madonna col Bambino e i santi Giovanni, Giovanni Evangelista, Girolamo e Paolo*, sagrestia della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Roma.



Fig. 394 Pittore antoniazesco, *Madonna col Bambino*, 1490-1500 circa, speculare, Staatliches Lindenau Museum, Altenburg.

Fig. 395 Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono col Bambino e due angeli*, 1490-1500 circa, particolare del *Polittico* di Laurino, Museo Diocesano, Vallo della Lucania.

Fig. 396 Antoniazso Romano, *San Vincenzo Ferrer e il committente*, 1485 circa, Museo del Convento di Santa Sabina, Roma.

Fig. 397 Cristoforo Faffeo, *San Vincenzo Ferrer*, particolare del *Polittico* di Laurino, Museo Diocesano, Vallo della Lucania





Fig. 398 Cristoforo Faffeo, *San Girolamo in abiti cardinalizi*, particolare del *Polittico di Laurino*, Museo Diocesano, Vallo della Lucania.



Fig. 399 Maestro di Marradi, *Madonna col Bambino*, 1495 circa, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Fig. 400 *Beato Michele e il committente*, già Percieux, collezione Chalandon.

Fig. 401 Giovanni di Francesco da Rovezzano, *Ritratto femminile di profilo*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 402 Pittore mantegnesco, *Cristo risorto tra i santi Tommaso e Giovanni Battista*, già Bruxelles, mercato antiquario.



Fig. 403 Pittore romano, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco*, 1480-90 circa, chiesa di Santa Maria ad Martyres, Roma.



Fig. 404 Bottega di Antoniazio Romano, *Copia della Madonna del Popolo*, 1464-67 circa, chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, Roma.



Fig. 405 Pittore ottocentesco (?), copia della *Madonna* di Santa Maria Porta Paradisi, già Minneapolis, collezione Vanderlip.